8727

Bibl. Jag.

III

Rps 8727

I

Marja Kociatkiewiczówna

Artyzm Mikołaja Sępa Szarzyńskiego

114

Wstęp.

Ogólny charakter i treść poezyj Harryńskiego.[1]

Spuścizna poetycka Mikołaja Sępa Harryńskiego jest mała może nietylko ~~[illegible]~~ wskutek śmierci przedwczesnej, ale i wskutek swoistej organizacji psychicznej poety. Mowa jego jest powściągliwa, czasem zwarta aż do nierozumiałości, wyszukana, trudna. Taki styl odpowiadał pewnie upodobaniu Harryńskiego; zalecała go też szkoła poetycka, w której ramach poeta chciał się może utrzymać, ale przedewszystkiem język ten zdaje się świadczyć o przyrodzonej trudności wysłowienia, połączonej z wielką pilnością w szukaniu najwłaściwszego wyrazu. Poeta, nie mogąc odrazu wydać z duszy treści poetyckiej, przetrawiał ją dalej i dalej. Myśli ważył, kondensował, pogłębiał, rozmaicie widział i długo pozostawał w jednym ich kręgu. Uczucia słabe przytem gasły, mocne zaś, uciskane milczeniem, tem gwałtowniej wybuchały, w rytmie, w wykrzyknikach i w każdem niemal słowie

---

[1] Cytaty z poezyj Harryńskiego są czerpane z wydania prof. T. Chrzanowskiego w „Bibljotece pisarzów polskich", Kraków 1913.

szukały ujścia, razem z natłokiem myśli przeciążały sonety i krótkie pieśni. Utwory są przepełnione, ale nie mogły się rozdłużyć nietylko dlatego, że np. sonet musi mieć czternaście wierszy. Najdłuższy a zaledwie 68-wiersz-ny utwór Harzyńskiego jest parafrazą psalmu Dawidowego, ~~powstały~~ wspierającego się na fundamencie przekładu Kochanowskiego tegoż psalmu.

Naturalną tendencją poezji Harzyńskiego było, aby stawała się jak najmniej aktualną, wrażeniową, a jaknajbardziej filozoficzną, dotyczącą zdarzeń najważniejszych i pojęć najogólniejszych. Taki charakter filozoficzny, a zarazem głęboko uczuciowy przybrała ona w związku z ewolucją duchową poety, która doprowadziła do radykalnej przemiany jego duchowego oblicza.

Ustalić porządek chronologiczny, w jakim powstawały poszczególne sonety, pieśni i psalmy Harzyńskiego wydaje się rzeczą ~~wiel~~ niemożliwą. ~~Jak~~ Utwory te w pierwodruku są rozgatunkowane ~~&~~ według rodzajów literackich i to rozmieszczenie ~~[illegible]~~ zachęca wiarę, iżby obserwowano tam zasadę chronologiczną. Treść zaś nie daje ~~[illegible]~~ dostatecznych wskazówek w tym względzie. Natomiast ~~z~~daje się pewnem, że wiersze miłosne mieszczące się w rękopisie znalezionym

jmcz ~~[illegible]~~ Brücknera są wszystkie wcześniejsze od tych poezyj, które weszły w skład pierwodruku i na czele których stanęły słowa:

„A ja, co dalej, lepiej cień głęboki
Błędów mych widzę...
I z płaczem gasnę młodości mej skoki" (wer. I)

Skoro zaś rękopis zawiera szereg wierszy wczesnych, to można z prawdopodobieństwem przypuszczać, że te utwory, które występują i w rękopisie i, w nieco odmiennej redakcyi, w pierwodruku ~~są~~ (więc pieśń II na psalm LII, wiersz o cnocie szlacheckiej, pieśń o Strusiu, epigramat „Bóg nas, Bóg rządzi!" i franka o królu Agatoklesie) są wcześniejsze od tych, które znajdujemy tylko w pierwodruku. Ze względu jednak na charakter treści i formy jeden ~~wiersz~~ ponadto wiersz pierwodruku stanowczo ciąży ku utworom młodzieńczym — wiersz na cześć Tartówny.

Tych parę założeń co do czasu powstania utworów hamyńskiego nie daje możności prześledzenia ewolucji duchowej poety i rozwoju jego twórczości w wielu kolejnych stadjach. Możemy tylko charakteryzować wspólnie 1) wiersze wczesne i 2) późniejsze, ponadto kilka utworów uznając za przejściowe.

W utworach wczesnych, w piosenkach i frasznkach przejawił się humor Szarzyńskiego, niefrasobliwa wesołość, sprzyjająca żartom. Poeta wyrażał swoje niegłębokie i przelotne uczucia miłosne. Pobudkę do nich i usprawiedliwienie dla ich zmienności znajdował w przyswojonej filozofji humanistycznej, w myśl o „fortunie niespokojnej", jako o „pani wszystkiego", której jest poruczony rząd nad światem.

Ale już ta „nieważna" miłość Szarzyńskiego objawia się prawie wyłącznie jako niezaspokojona tęsknota. Wzrok jego sięga w przyszłość lub w przeszłość – szczęścia dnia bieżącego bądź niema, bądź ono nie wystarcza, wesołe wiersze Szarzyńskiego są to najczęściej świadectwa stosowania zasady, że nienależy tracić pogody ducha wobec przeciwności losu, jakby już w tym czasie kiełkował w duszy poety zarodek skłonności do przeżyć dramatycznych, pragnienie bohaterstwa. Zdaje się, iż Szarzyński wcześnie sparafrazował Horacego namowę do rozwijania cnót i dzielności rycerskich.

A w dalszym ciągu pod wpływem rozwijających się owych dzień, poeta skierowuje uwagę ku takim sytuacjom życiowym, w których cnota i sława stają w sprzeczności z pomyślnością i chwali tego, kto:

„Nietylko wytrwa gniew szczęścia surowy,
Ale i łaskę wzgardzić jest gotowy.

O takich czynach mówi w pieśniach rycerskich. Te pieśni – o Strusiu i o Frydrusu – tą nierwykle szlachetnem, bez patosu i przesady przedstawieniem czynu rycerskiego, bohaterskiej śmierci na polu bitwy. Czynią zaś wrażenie szczególnie wstrząsające przez to, że w obydwie opowieści poeta wprowadził zaczątek konfliktu dramatycznego. Struś zanim legnie w walce z Tatarami, zetrze się ostro z chcącym go ratować przyjacielem:

A gdy mu ktoś radził głupie sprzyźniwy,
Aby, jako drudzy, zbiegł chwili złośliwej,
Rzekł: Ty folguj czasom, chcesz-li, a ja mojej
Sławie będę.

Frydrusz stacza jeszcze ciężny bój wstępny: walkę z samym sobą. Instynkt i rozsądek doradzają mu ratować życie, a zapał bohaterski, chęć sławy i pomsty pchają ku śmierci:

Skryty się pola pod zacnemi ciały
A nuże, niestety, kto w te zagnał wały?

Bojaźń wyrodna w serce me nie wchodzi,
Lecz, mogąc pomóc, żywcem, umrzeć zrhodzi,
Choć miejsce wzywa, i dusza uczciwa
Krwią, ciałem, zbroją sławę kupić chciwa.

Ale jeszcze trwa ten targ: otwórz bramę,
Otwórz, już mię wstyd mieć mur za obronę;
Niechaj przypłaci pohańiec zdradliwy,
Że tył mój widział, gdym zbrojny i żywy.

Z biegiem czasu uczuciowość Szarzyńskiego rozwija się coraz wydatniej, a porywcze pragnienie bohaterstwa nie znajduje dostatecznego oparcia w rozsądnych myślach Horacego. Ale, jak u wielu humanistów, w duszy tego poety obok filozofji starożytnej żył zaniedbany, ale niewyrugowany chrystjanizm. Wyrzuciwszy się zagadnień religijnych, na przemiany prądu sprzyjał wzmożony ruch dokoła reformacji w ówczesnej Polsce; pomagały i przyczyny wewnętrzne, usposobienie do wielkich tęsnot, wola walk i zwycięstw.

W okresie miłostek Szarzyński swawolnie wyznawał, że „szlachetną piękność" Kasi serce jego chwali „coś milej, niźli Boga" (L. XXIV). Ale już w tok żartobliwie hyperbolicznego przedstawienia miłości „do Kasie" wplata się niespodzianie refleksja: „o próżne dumy! Nie my sobą sami: Bóg rządzi nami." (L. XV). Jest to jakby brzask myśli która wypełni ośmiowiersową, szeregową „fraszkę", XXIII. Zdaje się być ona świadectwem narodzin wiary, gorliwego wzruszenia wobec prawdy objawionej, którą trzeba okrzyknąć głośno, aby zelżał napór rozgrzeych uczuć i krzyknąć ją ludziom ku opamiętaniu:

Bóg nas, Bóg rządzi!
Nasze staranie
Zawsze zabądzi,
Gdy nie chce na nie
Wejrzeć łaskawie.
Porzućmy dumy:
Szalejąc prawie
Nasze rozumy!

Nastąpiło wyraźne rozróżnienie rozumu ludzkiego, błądzącego gdy chce być niezależnym („głupia mądrość", „błędy zmyślne") i rozumu oświeconego przez Boga.

Umysł stateczny i w cnotach gruntowny
Kto ma od Boga, żywie świętym równy. (XVIII, pr. V)

Komu Pan Bog dał rozum, zawidy jest swobodny.
(XXI, pieśń VIII)

Rozum oświecony przez Taską Bożą, wie, że „od Boga wszytko". Gdzie okiem i gdzie myślą sięgnie, wszędzie widzi przejawy Bożej mądrości, dobroci, sprawiedliwości i mocy. Chwale Boga, jako Stwórcy i Rządcy świata poświęcił poeta szereg strof, może najwspanialszych jakie złożył.

Ale bardzo prędko Janicki zatrwożył się, że wiara i przekonanie i podziw dla Majestatu Bożego nie wystarczy mu jeszcze na to, aby nie zboczył, ze „świętej drogi" Pańskiej. Podstawowem zagadnieniem jego twórczości staje się problem walki ciała z duszą, które pojęte są rozdzielnie, jako dwie wrogie sobie potęgi. Ciało wspomaga szatan, duszę – Taska Boża. Poeta rozróżnia wolę – władzę duszy i żądze ciała. Wola, Bożej woli „sługa nieskwirkliwa" opowiada się stale przy Bogu, ale żądze ciała ją wzięły i przenają duszę do upadku. Ze śmiałą dobitnością i niekiedy z akcentem buntu poeta prosi raz Boga o wolność woli: nie zwracaj nas ku sobie cierpieniem, a zacnej spraw, abyśmy potrafili dzieła naprawdę według

naszej woli.

... Czemu wolność mamy
Twych ustaw ustępować, w których żywot znamy
Do tego przystępuje, co śmiertelnie szkodzi?...
Porzuć strasznie ~~przygody~~ pioruny, zatrać i przygody,
Któremi nam znać dawasz, że chcesz z nami zgody,
A utwierdź wolności chceniu, której nie zna użyć;
Wolim w świętej ofierzyście tobie wiecznie służyć. (XV, pieśń II)

~~Charakterystyka~~ Twórczość Kamyńskiego staje się wręcz wyjątkowa jako wyraz zagłębienia się niemal wyłącznie w krąg przeżyć religijnych i nieustannych uporczywych zmagań wewnętrznych, których celem jest konsekwentne wypełnienie deryderatów religii. Treści nim powraca na usta modlitwa o dar miłości do Boga i o to, aby ta miłość wypełniła mu nareszcie serce niepodzielnie.

Daćż się poznać: daj, niech serce pali,
Co rozum chwali.

Trzykroć szczęśliwy, który...
... ma zakochanie
Wszego bezgodne, tylko w twej wieczności
Doskonałości. (XVI pieśń III.)

To szczęści, to weseli, który...
... czynią staranie,
By chcąc samego ciebie miłowali, Panie. (XII pieśń V)
itd.

Stan rozdwojenia wewnętrznego jest dla poety tak nieznośny, że gotów ciało swe pogrążyć cierpieniem, jeśli to zapewni

zwycięstwo duszy. Bo

tak nas karzesz, gdyś który pewnie,
Że w nim pożytek twa święta kara czyni.
(VIII, pieśń I)

To pojęcie „świętej kary", czyli cierpienia, które dotyka człowieka z wiarą i woli, Boga i ma władzę nawracać, oczyszczać i uświęcać, sprawia że poeta nietylko zapewnia że

mając w tobie ufanie
Znoszę wszystkie dolegliwości, (IX, pieśń II)

lecz i woła

Uskrom choć rózgą twoją ciało zaślepione (XII, pieśń [illegible])

I musiały widać przyjść na harzyńskich próbach wewnętrznych niepokojów, jakieś udręki z zewnątrz, bo pieśni III-a (X)[1] i zwłaszcza VI-a (XIII) mówią o krzywdach i złości ludzkiej, a są pisane jakby żywą krwią, żółcią i łzami. Wobec prób i dociśków odzywa się w tych luźnych parafrazach psalmów nuta namiętnej zawziętości Dawidowej, pragnienie kary i pomsty, nuta, właściwa reszty i pieśni „na psalm LII". Ale teraz również rozpala się najbardziej tęsknota do Boga, dając rozpaczliwą moc porywom duszy od ziemi w zaświat. Parokrotnie narzucająca się poecie myśl o śmierci, jako o wyzwoleniu od wewnętrznej wojny długiej i surowej i pozyskaniu szczęśliwego pokoju – teraz rozkwita w ekstatyczne widzenie nieba:

[1] Pieśń ta nosi tytuł „Lament Kościoła Powszechnego"; jest jednak kwestją sporną czy ten tytuł nie został narzucony pieśni przez wydawcę. Zwłaszcza dwie ostatnie wersety skłaniają do przypuszczenia, że chodzi tu o los nie Kościoła, lecz samego poety.

Panie nasz wszechmogący, wieczny, niepojęty,
Tobie Cheruby krzyczą: Święty, święty, święty!
Tobie Seraf, miłości prawej płomień czysty,
A twej chwały dwór znaczy firmament ognisty.

Pneto, choć wszędy tyś jest, oczy me płaczliwe
Tam rozmyszą i serce tam wzdycha tesklive ...

Każdy z utworów religijnych Kanyńskiego, czy to sonet, czy to psalm, pojedyńczo wzięty jest arcydziełem. Wrażenie potęguje się, gdy rozważamy ich zespół, bo tak się one trzymają spoiście w ramie jednego kręgu myśli i uczuć, że możnaby nawet postawić pytanie, czy pierwotne pięć sonetów nie stanowią cyklu, bądź z zamysłu autora, bądź bez jego zamiaru, a dlatego, iż pisane może bezpośrednio jeden za drugim, tak jak się w druku ~~za drukami~~, podejmowały kolejno dalszy wątek dziejów wewnętrznych poety.[1]

Blask sonetów i pieśni gasi ~~[illegible]~~ resztę utworów skupiających się koło nich w ~~[illegible]~~ wydaniu z 1607 r. Ale o mistrzostwie poety świadczy tu wiersz każdy: i sonet do Tomickiego i wiersz na cześć Batorego, epitafja, epigramata i „insze drobiazgi".

---

[1] Sonet I: Życie ubiega szybko. Poeta widzi coraz lepiej „cień głęboki" swych błędów i z płaczem je ganiąc, gnębi się, że właściwe widzenie rzeczy stało się jego udziałem zapóźno, bo „śmierć tuż za nami spore czyni kroki".

/ Verte!

Sonet II: Stał się człowiek tworem nieczynnym i ze wszech miar nędznym. Na cóż on Bogu? Ale oto Bóg nieskończony „w sobie chwalebnie i w sobie szczęśliwie sam przez się żyjąc", łaknie ludzkiej miłości i ludzkiej modlitwy. Twory wielekroć świetniejsze, aniołowie i archaniołowie wielbią Najwyższego, a przecież Bóg woła człowieka. Zdumienie i radość.

Sonet III: Apostrofa do Najśw. Panny, jako do pocieszycielki i przewodniczki człowieka, w której „nieposzwala ... pokora serca ni godność pokory." Dlatego „głowę starowny smoka okrutnego" wzięła jest „w niebo nad wysokie chóry."

Sonet IV: Człowiek, jakby wślad za Najśw. Panną walczący ze smokiem, wstępuje w bój z ciałem, światem i szatanem. W ciężkiej walce duszą odnosi to zwycięstwo, że człowiek okrzykiem błagalnym wzywa pomocy Bożej przeciw wrogom duszy.

Sonet V: Akt miłości do Boga. Stwierdzenie, że „miłość jest własny bieg życia naszego, ale, że duszy nie naszej żadna miłość ziemska, ponad wszystek świat stworzony wybiegnie ona tęsknotą do Boga - wiecznej i prawej piękności."

Te pięć sonetów zawierają właściwie w całości jądro poezji religijnej Harzyńskiego.

I.

Umiejętność naśladownictwa.

I 1. Szarzyński a program poetyki Plejady.

„Uczoność" poezji, naginanie twórczości do cudzych doświadczeń, nawiązywanie do stawianych przez świat ówczesny autorytetów w tej dziedzinie — było wymaganiem epoki, w której żył Szarzyński. Poezja humanistów była „uczona" przedewszystkim w tem znaczeniu, że naśladowali oni wiernie utwory klasyczne, niekiedy żywcem przepisując całe ustępy. Gdy minęły pierwsze entuzjazmy, stało się aktualnem hasło naśladownictwa ducha, metod, a nie słów. Proces wyławiania z dzieł klasycznych prawideł sztuki ułatwiał poecie teoretycy, podając ~~na~~ gotowe systemy przepisów tworzenia poetyckiego, bądź uczęc ~~po~~ sposobu korzystania ze wzorów.

Badacze Szarzyńskiego oddawna zwrócili uwagę na przejawiające się w jego poezji wpływy włoskie i łacińskie. O naśladowaniu Rzymian: Horacego, Marjalisa i średniowiecznych Boetjusa i Witalisa mówi Maciejowski[1], do pomnożenia listy autorów łacińskich, którymi posługiwał się Szarzyński, przyczyniają się badania Brücknera, Kozłowskiego, Krzeka, Sinki;[2] ~~które~~ ~~bada~~

---

[1] Maciejowski, Piśmiennictwo polskie, T. II, 1851, str. 513-522.
[2] Brückner Bibl. warszawska 1891, III; Krzek Pam. Lit. 1905, IV str. 3; Sinko Eos 1905, T. VI, str. 54-60

wpływy Katulla, Owidjusza, Horacego wyjaśnia Ćwik,[1] który także ujawnia ~~silny~~ znaczny wpływ Boetjusza i przypuszcza możliwość niejakiego wpływu Seneki; dalsze reminiscencje z poetów łacińskich podaje Wohlowa,[2] dowodząc także wpływu Platona. Sonet V Harzyńskiego wcześniej zestawił Witwicki[3] z rozdz. XXX Fajdrosa.

Już Krasewski,[4] dopatrywał się właściwości włoskich w poezjach Harzyńskiego. O wpływie Petrarki mówią już Maciejowski, Sienkiewicz.[5] Faleński,[6] akcentując silnie znamiona „włoszczyzny" w poezji Harzyńskiego, utrzymuje, że szedł on śladem Giovanni'ego della Casa i Wiktoryi Coloma. Tarnowskiemu[7] sonety Harzyńskiego budzą przypomnienie wiersy św. Teresy i Michała Anioła. Ćwik opracowuje liczne reminiscencje słowne z Petrarki i pojedyńcze trafiające się podobieństwa z tekstem Boskiej Komedji Dantego; o wpływie della Casa nie jest mu wiadomo (ale go nie odrzuca, jak twierdzi Pilat).

Poratem sam poeta zaznacza swoją znajomość księgi Hioba i ~~[illegible]~~ wyznaje rozmiłowanie w psalmach Dawida, co więc też podkreślali krytycy.

Wobec tak żywego zajęcia się kwestją wpływów, pod działaniem których rozwijała się twórczość Harzyńskiego, wobec szczegółowego opracowania wpływów

1) Wł. Ćwik, Mikołaj Sęp Harzyński, żywot i dzieła, Pamiętnik literacki, VI, zeszyt III, str. 306–308, Lwów 1907

2) H. Wohlowa, Światopogląd Harzyńskiego, (rękopis)

3) ~~[illegible]~~ Platona Fajdros, tłomaczenie wstęp i objaśnienia Wł. Witwickiego, Lwów 1922 (wyd. 2-e)

4) J. J. Krasewski, Mikołaj Sęp Harzyński, Nowe Studja literackie, 1843.

5) H. Sienkiewicz, Mikołaj Sęp Harzyński, Tygodnik Ilustrowany, 1869.

6) F. Faleński, Mikołaj Sęp Harzyński, Ateneum, 1881. St. Wędkowski (Die romanischen Einflüsse in der polnischen Literatur bis zum Ausgange des XVII Jahrh. Posen 1901) zestawia sonet III Harzyńskiego z sonetem 103 Wiktoryi Coloma (Rime spirituali).

7) St. Tarnowski, Historya literatury polskiej, I, str. 268.

łacińskich i uwzględnienia, choć może nie w należytej jeszcze rozciągłości, wpływów włoskich, uderza w analizach krytycznych poezji Harzyńskiego zupełny brak przypuszczenia możliwości związków tego poety z literaturą francuską.[1] Wszakże o tem, że Harzyński znał autorów włoskich krytycy wnioskują wyłącznie z charakteru i stylu jego poezyj, nie wiemy bowiem nic ani o pobycie Harzyńskiego we Włoszech, ani o jego styczności z Włochami w kraju. Oprawdzie nawiązanie takiej styczności wówczas u nas nie było trudnem. Ale nowsze badania zaczynają też wykrywać coraz to liczniejsze ślady stosunków kulturalnych Polski z Francją właśnie w okresie życia Szpa Harzyńskiego. „... niewątpliwie pod wpływem wyboru króla Henryka Walezego – mówi Ptaśnik[2] zapoznano się we Francji bliżej z Polską. Dowiedziano się o panującej w niej wolności religijnej i przeto z roku na rok coraz więcej zjawia się w Krakowie przybyszów francuskich, uciekających ze swej ojczyzny przed prześladowaniami religijnemi.“ „... wśród nich czytamy także nazwiska księgarzy francuskich: Jan Barsandius, Alvernus Gallus i Estienne de Riche z Lyonu, zwany pospolicie z łacińska Stefanem Dives.“

1) Pisałam w r. 1922. Wł. Folkierski w art. „Sonet polski XVI w. a francuska Plejada (Przegląd Warszawski, 1924, № 33) odkrywa, że typ sonetu Kochanowskiego i Szpa Harzyńskiego jest typem nie włoskim ale francuskim. Wskazuje argumenty, przemawiające zatem, że Kochanowski przejął ten typ sonetu od Plejady, autor artykułu nie zastanawia się jednak nad pytaniem, czy Harzyński nauczył się tego układu od Kochanowskiego, czy od Francuzów!

2) J. Ptaśnik, Księgarze-różnowiercy w Krakowie w XVI wieku, „Reformacja w Polsce“, 1921 № 1.

Prof. Ptaśnik ~~dodaje~~ pisze dalej, że już przed nimi przebywał w Krakowie Francuz, który się zajmował księgarstwem, Jan Tenaudus z Bourges, jeden z wybitniejszych kalwinistów, ~~który~~ był on przez czas jakiś w latach 60-ych nauczycielem w gimnazjum kalwińskim w Pińczowie, potem zaś w Krakowie, gdzie w r. 1572 obejmuje nawet kierownictwo szkoły kalwińskiej. Tenaudus zajmował się w Krakowie także handlem księgami i „w r. 1578 został nawet nadwornym księgarzem Stefana Batorego, i w tym charakterze spotykamy go jeszcze w dwa lata później... Od tego czasu znika nam z oczu, miejsce jego na dworze królewskim jako bibliopola regius zajął Stefan Dives z Lyonu." „Nie ulega wątpliwości że bibliopola ten francuski był pośrednikiem między Polską a Zachodem, zapoznawał Polskę z produktami umysłu i ducha francuskiego..." A także „w testamencie jego czytamy, że Dives dłużnym był wcale znaczną sumę, bo 243 fl. 17 gr. „pro libris ex Italia advectis", co wskazywałoby na ścisłe stosunki zawodowe z Italją."[1]

A zatem za pośrednictwem jednego z tych ludzi, ~~bądź~~ im podobnych Harzyński mógł, nawet gdyby nie wyjeżdżał ~~nawet~~ z kraju, zapoznać się z językiem i literaturą zarówno włoską jak i francuską.

Właśnie zaś w drugiej połowie w. XVI literatura francuska zaczęła cieszyć się rozgłosem i sławą.

---

[1] Tamże. ~~działalność~~ Francuzów w gimnazjum pińczowskiem wyświetlił ~~[illegible]~~ Stanisław Kot w studjum p.t. „Pierwsza szkoła protestancka w Polsce. Z historyi wpływów francuskich na kulturę polską." „Reformacja w Polsce" № 1, 1921.

Zaledwie zgasł w roku 1544 najwybitniejszy z pośród poetów starszego pokolenia – Marot, a już w r. 1549 ukazał się manifest Plejady „Deffense et illustration de la langue françoise" du Bellay'a. Toż zdaje się, że do tego głośnego dzieła teoretycznego hasząski bardzo silnie zastosował swoją twórczość. Poezja hasząskiego pod tylomaa względami odpowiada teorji du Bellay'a, że fakt ten nie da się wytłumaczyć jednakiem wykształceniem włoskiem Polaka i Francuza. Tembardziej, że chociaż P. Villey[1] wykazał, iż du Bellay obficie korzystał z prac Włochów, całe ustępy tłumaczyć z włoskiego, zwłaszcza z dialogu o języku („Dialogo delle lingue") Sperone Speroni'ego, to jednak krytyk ~~Defensy~~ Défense* dowiódł nieoryginalności pierwszej tylko części dzieła

1) Pierre Villey, Les sources italiennes de la „Deffense et illustration de la langue françoise" de Joachim du Bellay, Paris, 1908 (Bibliothèque littéraire de la Renaissance).

du Bellay[1] t.j. obrony języka ojczystego, natomiast nie wskazał wzoru dla części drugiej – poetyki. Villey podejrzywa, że wzór ten stanowiła jakaś zapomniana praca nieznanego klasycysty włoskiego, albo też du Bellay spisał to, czego wyczytał się z rozmów z jakimś Włochem, może z Luigim Alamanni'm, który przebył wiele lat we Francji, bardzo szanowany na dworze Franciszka I. Ta ostatnia hypoteza, rzecz prosta, nie zagraża naszemu twierdzeniu, gdyby zaś nawet pierwsze przypuszczenie Villey'a okazało się prawdą, to jednak raczej osądzilibyśmy, że harzyński szedł śladem sławnego du Bellay'a, niż, że studjował trzeciorzędnego autora włoskiego.

A. Mansuy w dziele „Le monde slave et les classiques français"[2] zestawił Ronsard'a z Janem Kochanowskim, którego ukazał, jako „zapomnianego ronsardystę." Badanie tego stosunku podjął niedawno St. Windakiewicz[3], szczegółowo wykazując podobieństwa programów poetyckich Ronsard'a i Kochanowskiego. Windakiewicz wnioskuje, że „prawdo-

---

1) „Peut-être était-ce quelque personnage obscur, qui n'occupe aucune place dans l'école des classicistes italiens, bien qu'il ait partagé leurs idées." (Villey, Les sources italiennes, str. 79)

2) Mansuy Abel, Le monde slave et les classiques français aux XVIe et XVIIe siècles, Paris, 1912.

3) Windakiewicz St., Program literacki Jana Kochanowskiego. Przegląd Warszawski, R. I, № 2, str. 189-201.

podobnie nie przez lekturę, ale przez żywe słowo przyjaciela i sugestję młodzieńczego przewodnika swego po Francji, poeta nasz powziął szczegółową wiadomość o programie Plejady", bo „zbyt oczywistych zbliżeń między nimi a Kochanowskim niema." Zdaniem prof. Kindaciewicza program Kochanowskiego jest bliski programowi du Bellay'a, ale mógł go Kochanowski nie znać.

Nie przesądzając sprawy, czy Kochanowski znał program du Bellay'a, można próbować uzasadnić, dlaczego wedle on raczej za głosem Ronsard'a. Ronsard i du Bellay mają nieco odmienne ~~[illegible]~~ fizjonomje artystyczne i usposobienia ich wiary poetyckiej ~~[illegible]~~ przy podobieństwie ogólnych zarysów wykazują jednak pewne różnice. Dla Ronsard'a znamienną jest wielogatunkowość jego poezji, obok usposobienia liryczego skłonność do objektywizmu w znacznie większym stopniu aniżeli u du Bellay'a. Du Bellay jest wybitnym lirykiem i ma upodobanie do liryki refleksyjnej, filozoficznej, w większym stopniu, niż Ronsard. W ich pismach teoretycznych odbija się to wyraźnie. Poemat epicki jest ideałem Plejady. Ale Ronsard, dając w przedmowie do Franciady teorję twórczości epickiej, przemawia jako ten, który zdobył się na ów poemat ~~[illegible]~~, ten, dla którego epika jest także jego żywiołem. Natomiast du Bellay w rozdziale „Obrony" traktującym o poemacie epickim (ks. II, rozdz. V), tęskni doń, jak do ziemi obiecanej, której nie dostąpił. Ronsard ze swojego piedestału twórcy Franciady pogardza innym gatunkiem poezji, du Bellay paradoksalnie broni praw do sławy tych, którzy zdolni są uprawiać tylko gatunki

„niższe".[1] I właściwie na czoło jego programu co do gatunków literackich wysuwa się zachęta do tworzenia poezji refleksyjno-filozoficznej ~~raz~~ w kształcie ód i sonetów. Jeśli ta okoliczność w programie du Bellay zgadza się ~~w~~ ~~[illegible]~~ ze stanowiskiem Ronsarda z lat 1550-58, Ronsard'a – autora ód w guście Horacego i Pindara, ~~[illegible]~~ to staje ona ~~w~~ ~~[illegible]~~ wyjątkiem w dość wyraźnem przeciwieństwie do późniejszych dzieł Ronsard'a.

Znamienną też jest różnica w sposobie, jaki ci dwaj poeci mówią o figurach mowy. Dla du Bellay, który wskazuje jako cel i sprawdzian poezji – wzruszenie czytelnika, szczególnie ważne są wyrażenia budzące uczucia: „les lieux de commiseration, de joie, de tristesse, d'ire, d'admiration et autres commotions de l'âme."[2] Ronsard'owi chodzi o przedstawienie rzeczy – poeta powinien przyozdabiać i wzbogacać swoje dzieło przeróżnemi postaciami mowy (Figures, Schemes, Tropes, Metaphores, Phrases et periphrases) i uświetniać porównaniami dobrze zastosowanemi i opisami kwiecistemi tak dla przedstawienia rzeczy, ~~jak dla ozdoby~~ (tant pour représenter la chose) jak dla ozdoby i wspaniałości wiersza.[3] Na opisy Ronsard kładzie czasokrotnie nacisk, mówiąc o nich z upodobaniem.

Wreszcie rysem, który odróżnia późniejszego ~~[illegible]~~ Ronsard'a od

1) „Mais telle a été la louange de beaucoup d'autres, chacun en son genre, que pour admirer les choses hautes, on ne laissoit pourtant de louer les inférieures" (Déf. Ks. II, rozdz. V)

2) „Obrona", Ks. II, rozdz. IV

3) Ronsard, przedmowa do „Franciade".

du Bellay jest fakt, że du Bellay uznaje, zgodnie z poeg thujszym Ronsard'em, za godną nieśmiertelności jedynie poezję „nerową", opartą na erudycji, kunsztowną (w zwrot. III ks. II, p.t. „que le naturel n'est suffisant à celui, qui en poésie veut faire œuvre digne de l'immortalité") natomiast Ronsard stopniowo skłania się ku znaczniejszej mierze naturalności w poezji.[1]

Powyższe różnice usposobień między Ronsard'em a du Bellay są ~~zbliżone~~ niedalekie do tych, jakie ujawniają się między Kochanowskim a Garnyżskim, bo Kochanowski jest właśnie w porównaniu z Garnyżskim mniej skłonny do filozoficznej refleksji, mniej nerwowy, obiektywniejszy, bardziej naturalny. Może zatem różnice i podobieństwa usposobień artystycznych sprawiły, że Kochanowski mniej więcej przejął program poetyki Ronsard'a a Garnyżski znalazł jaknajodpowiedniejsze dla siebie drogowskazy w powieściach du Bellay'a.

2. IV Pierwszy okres twórczości Garnyżskiego.

Badacze wpływów obcych na poezję Garnyżskiego trybko dostrzegli, że Garnyżski nie był „naśladowcą niewolniczym"[2] i podziwiali „naturalność Garnyżskiego

1) „Tu enrichiras ton Poème par varietés prises de la Nature, sans extravaguer comme un frénétique; car pour vouloir trop éviter et du tout te bannir du parler vulgaire, si tu veux voler sans considération par les travers des nues et faire des grotesques, chimères et monstres, et non une naïve et naturelle poésie, tu seras imitateur d'Ixio, qui engendra des Phantômes au lieu de légitimes et naturels enfants" (przedmowa do Francjady)

2) Faleński, ~~Ateneum~~ 1881, str. 210

w naśladowaniu," jednocześnie stwierdzając, że „Sep mało pisał oryginalnie!" „Łacińskie i włoskie wpływy – pisze Sienkiewicz, wydzierając go sobie wzajemnie, najczęściej podawały mu rozmaite pomysły co do treści i formy utworów; żaden jednak z znanych poetów nie umiał tak naśladować obcych wzorów, jak Janicki."[1]

Zarówno bodziec siły do naśladownictwa jak i obszerny wykład sztuki naśladowania, rozwinięty na podstawie pism Kwintyljana i Horacego, mógł Janicki znaleźć u du Bellay'a. Autor „Obrony" bowiem ze szczególnym naciskiem zaleca naśladować w mowie rodzimej dobrych autorów cudzoziemskich, przed innymi Greków i Rzymian, a dalej wybitnych pisarzów włoskich, hiszpańskich i innych (Italiens, Espagnols et autres, ks. II, rozdz. III). Z Włochów na pierwszem miejscu stawia Petrarkę, mając wysokie wyobrażenie o gracji jego dialektu toskańskiego (ks. I, rozdz. III), ale zaleca też naśladować niektórych nowych autorów włoskich. „Pour le sonnet donc tu as Petrarque et quelques modernes Italiens (ks. II, rozdz. IV).

Jednocześnie du Bellay jest zdecydowanym przeciwnikiem tłómaczeń. W tłómaczeniu można oddać bieg myśli utworu, lecz niepodobna nie ująć nie ordobom mowy i zwłaszcza przeszczepić w tłómaczenie jakiejś swoistej krasy, jaką posiada każdy język (ks. I, r. V)[2]. To, czego żąda du Bellay, jest to doskonałe przestudjowanie danego autora, wniknięcie w jego myśli i uczucia, w jego postulaty artystyczne, niejako prze-

1) Sienkiewicz, Tyg. Illustr. 1869, № 80.

2) Villey mówi: „Si le germe de cette idée était chez Speroni, du Bellay l'a développé. Il a insisté beaucoup plus que son modèle italien. La raison en est qu'il avait une théorie nouvelle à faire prévaloir: la théorie de l'imitation." (Les sources ital. str. 71.)

dziczyznie się w tego autora i twórczość poetycka w jego duchu, naginająca mowę rodzimą do wymogów tamtego obcego poety. Szczytem życzeń du Bellay'a jest ~~[illegible]~~ tworzenie nowych dzieł sztuki według metod wybranego mistrza w poezji, sposobem twórczości zalecanym jest parafraza dzieł mistrza, granicą, której przekraczać niewolno jest ta granica, poza którą zaczyna się dokładność tłómaczenia.

Gdyby do tej teorji du Bellay nic już nie dodał, usprawiedliwiłby ~~[illegible]~~ tem samem i powoływałby do życia sztukę bez żadnego wyrazu osobistego, taką sztukę pasorzytniczą, która krzewi się na obcym organizmie artystycznym, oplątuje się dokoła niego, a nie ma kierunku wzrostu obranego własną wolą twórczą. Ale swoją teorją naśladownictwa du Bellay uzupełnia cennem zdaniem, że adept sztuki poetyckiej powinien kierować się w wyborze mistrza w poezji swojem przyrodzonem usposobieniem i ~~[illegible]~~ według tematu, jaki zechce sobie obrać, ze proposant, chacun selon son naturel et (l'argument qu'il voudra elire, le meilleur auteur...)

A więc adept ~~[illegible]~~ sztuki poetyckiej w dziełach autorów w poezji doskonałych ma szukać doskonałych sposobów objawienia własnej indywidualności. Jest zresztą rzeczą przewidzianą, że z takiej próby indywidualność adepta nie wychodzi nienaruszona w swej odrębności – na linji gorszych życzeń du Bellay'a leży wytworzenie się konglomeratu,

„nation des Gallogrecs."

Młodzieńczemu usposobieniu Garzyńskiego, z jego wesołością, skłonnością do żartu i niegłęboką miłością do kobiet, dogadzały autorzy rzymscy – Horacy, Owidjusz, Katullus i – Francuzi, lekka i dowcipna poezja Marot'a.

Dając w erotykach wyraz bardzo pilnego studjum Rzymian, Garzyński, zgodnie z przepisem du Bellay, nie tłómaczy ich, ale parafrazuje, jak np. we frasce do Kasie (L. XXV), która jest parafrazą Katulla, podjętą w związku z wierszem du Bellay'a p.t. Baiser, lub w wierszu do Kasie (L. XV), gdzie Garzyński parafrazuje opowiadanie Owidjusza o Narcyzie (Met. op. III) postępując i w tem za radą du Bellay, że wplótł do wiersza liryczneg jedną z „tych starożytnych baśni, niemałych ozdób poezji" (Ks. II, r. IV). Prócz rzeczonych parafraz widzimy w tym szeregu utworów Garzyńskiego wielokrotne posługiwanie się ~~[illegible]~~ luźną interpretacją poszczególnych zwrotów, sentencji, motywów autorów rzymskich.

Poza erotykami Garzyński parafrazuje Horacego w wierszu o cnocie szlacheckiej i w pieśniach rycerskich wyjątkowo tłómaczy dwie frazki z Marejalisa, którego wybór podsunął mu znów du Bellay. W stosunku do Marot'a du Bellay skrzyczał Garzyńskiego. „O przyszły poeto – mówi du Bellay – porzuć te wszystkie

---

[1] „Jette toi à ces plaisans Epigrammes, non point comme font aujourd'hui un tas de faiseurs de contes nouveaux ... mais à l'imitation d'un Martial, ou de quelque autre bien approuvé" (Obrona, ks. II, rozdz. IV)

stare poezje francuskie, rondeaux, ballades, Virelais, chants royaux, chansons et autres telles epiceries, które psują nasz język i dają tylko świadectwo naszej ignorancji." (ks. II, r. IV). I również nienależy naśladować tych, którzy radzi są z dziesięciowiersza (un dixain), gdy w wiernach dziewięciu nie pomieścili nic godnego uwagi, byle tylko w ostatnim znalazło się słówko do śmiechu. (tamże). Naturalność w poezji nie jest godna nieśmiertelności.

Narbyt wiele utworów Marota podpada pod kategorje ganione przez du Bellay. I oto Harzyński nie wpada w na pokrętne kształty kontynuowanej przez Marot'a poezji starofrancuskiej i unika prostoty także tak znamiennej kiedyś dla Marot'a prostoty, dążąc do nadania swoim erotykom cech wytwornego kunsztu. Ale Harzyńskiego zjednywa humor Marot'a, jego gallijski dowcip. Ton w jaki uderza w swoich erotykach Harzyński wykazuje niezaprzeczone podobieństwo z tonem Marot'a.

W pewnych wypadkach Harzyński wyraźnie posługuje się wiernami Marot'a. I tak, osobny dział wśród epigramatów Marot'a stanowią t.zw. Estrennes, t.zn. wiersze, które są podarkiem na Nowy Rok, w związku ze zwyczajem francuskim ofiarowywania w dniu noworocznym darów. Przejmując od Marot'a wdzięczny powód do wiersza, Harzyński spolszczył francuski tytuł Estrennes na „Kolędę", LVIII a ponieważ postąpił zwyczajem cudzoziemskim, więc na początku wiersza wytłomaczył Zori, że taki czyn jest stosowny.

W Extremes XII Marot przystępuje wprost do czynienia podarku:
„Ce nouvel an pour extremes vous donne mon coeur blessé"[1].
Szarzyński wprzód objaśnia:

„Na początku każdego roku każdy daje
Przyjaciełów dary jakich mu dostaje;
Ja też, iż nie mam nad cię nic milszego sobie
Myśliłem, coby za dar godny posłać tobie."[2]

Marot ofiarowuje Annie swoje zranione serce, prawdziwy swój skarb, „Car ce coeur là, c'est une richesse vraie
De demeurant n'est rien, où je me fonde..."
Zresztą, oddając to swoje najlepsze dobro, Marot kończy utwór wyrażeniem dowcipnej nadziei, że ten akt poświęcenia nie zubaży go. „Et faut donner le meilleur bien que j'ai
Si j'ai vouloir d'être riche en ce monde."
Szarzyński także, nie posiadając skarbów w postaci złota czy korali, w tym wypadku nie przywiązuje do nich wagi, ale jest uboższy od Marot'a, bo nie ma już i serca –
„Dałbym ci serce moje, ale nie cudzego
Nie chcę dać: tyś jest panem, nie ja, serca mego."
i w rezultacie ubogi poeta ofiarowuje Zofi „niergasrone

---

1) Prawie o sto lat później Zbigniew Morsztyn, ~~zapewne~~ naśladując Szarzyńskiego, wypisuje podobne objaśnienie dla p. Krzyszkowskiej Dönhoffowej: „Iż teraz taki obyczaj jest wszędy,
Że ludzie wzajem szlą sobie kolędy,
Myśliłem długo, cobym ci miał na to
O zacna pani! posłać Nowe lato
~~Podkreślamy słowo: teraz~~.

2) Druga strofka „Kolędy" bardziej niż do Marot'a nawiązuje do początkowego wierszowanego dedykacji poprzedzającej „Zuzannę" Kochanowskiego.

płomienie miłości", których ona, biorąc jego serce, mu nie wróciła. Jest subtelny dowcip w tej próbie wyprowadzenia się od miłości sposobem uczynienia z niej noworocznego podarunku. Poeta łatwo się rozstaje ze swoją miłością niby to śmiertelną, choć to rozstanie uzależnia grzecznie od zgody pani swego serca.

„I tych ci po kolędzie daram, po kolędzie;
Proszę, niech ten lekki dar wzgardzony nie będzie,
A jeśliże go zgardzisz, to ja pewnie muszę
Leda dzień po kolędzie Bogu postać duszę."

Zestawienie powyższych dwuch utworów daje już poznać najczystszy rodzaj żartu Marcyńskiego. Nie podjął on pointe'y Marota; wziął od Marota tylko motyw daru noworocznego i motyw nerodności w ofiarowaniu; tylko ta nerodność, poruszona u niego do ostatnich granic, zwróciła się dowcipnie przeciwko osobie obdarzonej. Marcyński posługuje się cudzym pomysłem niezmiennym i przeinacza go zabawnie. Jego żywiołem jest arcysubtelna parodja.

I dlatego Marot razem z du Bellay zastrzegnął o początkowym stosunku Marcyńskiego do Petrarki.

Zarówno du Bellay jak Marot mają w swojej twórczości szeregi kant, pisanych w stylu petrarkistów. Ale ten styl nie odpowiada ich właściwym skłonnościom. Ich skłanianie się do tego stylu jest uwarunkowane powszechną modą i jest chęcią popisu, ale odczuwają oni naprawdę szereg potrzeb wyrażania rzeczywiście odczuwanych uczuć. Petrarkiści przesadzali jeszcze w tem, co już u Petrarki

było niejednokrotnie przesadą, przejmowali od Petrarki to, co było najłatwiejsze do naśladowania, wysłowienie i to, co w jego wysłowieniu najbardziej rzucało się w oczy, najnaturalniejsze efekty, najmniej warte elementy jego twórczości. Taki stosunek do wzoru w poezji – du Bellay pisząc w Défense, gdy mówi o biernych wśród wszystkich narodów pisarzach, którzy nie przenikają w najskrytsze głębie obranego autora (aux plus cachees et inferieures parties de l'auteur...) przypatrowują się do niego tylko na pierwszy rzut oka i bawiąc się piękności wyrazów, zatracają siłę rzeczy (I, VIII). Pora „Obrony", du Bellay w satyrze przeciwko poecie-dworakowi, igrając alliteracją ironicznie radzi ~~napisać~~ takiemu poecie napisać „un petit sonnet qui n'a rien que le son."

Ale najpełniej wypowiedział się w tej sprawie ~~du Bellay~~ w satyrze Contre les Petrarquistes:

„J'ai oublié l'art de pétrarquiser,
Je veux d'amour franchement désirer,
Sans vous flatter et sans me déguiser.
Ceux qui font tant de plaintes
N'ont pas le quart d'une vraie amitié,
Et n'ont pas tant de peine la moitié,
Comme leurs yeux, pour vous faire pitié,
Jettent de larmes feintes."

W dalszym ciągu du Bellay przytacza cały bogaty zasób wyrażeń w guście petrarkistów i kończy swoją satyrę zdaniem

w duchu zasad „Obrony", zapowiedzią, że jeśli ma iść za Petrarką, to postąpi jui umiejętnie, dotrze do istoty tej poezji, na dnie której widzi myśli platońskie

Si toutefois Pétrarque vous plaît mieux,
Je reprendrai mon chant mélodieux
Et voterai jusqu'au séjour des dieux
D'une aile mieux guidée.
Là dans le sein de leurs divinités
Je choisirai cent ~~cen~~ mille nouveautés
Dont je peindrai vos plus grandes beautés
Sur la plus belle idée.

W tej satyrze du Bellay oczywiście nawiązuje do elegii XXVII Marot'a „A une malcontente, d'avoir été sobrement louée et se plaignant non sobrement", w której Marot podobnie układa długą listę wyrazów w guście włosko-hiszpańskim, akcentuje ich śmieszność i ~~[illegible]~~, zdawszy tak egzamin z doskonałego operowania takim stylem, zamyka z ironją, że nie ma dość bystrego umysłu, aby w taki sposób iść śladem Jean de Meun lub Petrarki.[1]

Tak więc Marot i du Bellay wykazują, że petrarkiści mimowoli parodjują Petrarkę, a jednocześnie obaj poeci francuscy z iście francuską kokieterją ~~wykazują~~ ujawniają swoją wszerność i obycie z modną manierą ~~[illegible]~~ wystrzenia poetyckiego.

---

1) Bez złośliwego humoru, za to z serdeczną melancholją Marot uskarżył się na współczesną fałszywość uczuć w jednym z najładniejszych kłótnich wierszy: Aux bons vieux temps...

Or est perdu ce qu'amour ordonnait:
Rien que pleurs feints, rien que changes on voit!...

Harzyńskiemu musiała również schlebiać sława poety dobrze wyćwiczonego we włoskim kunszcie słowa. Ale uczucia erotyczne absorbujące naraziе Harzyńskiego były uregulowane, nie kochał płomiennie jak Petrarka (comme un Pétrarque ardent...), więc słowa Petrarki nie odpowiadały szczerzystemu stanowi duszy poczytującego poety. I oto Harzyńskiemu, skłonnemu do subtelnych żartów, podsuwają Francuzi jednocześnie sposób uświetnienia utworów, a nie zdradzenia postulatów artystycznych „Obrony" i wiele sposobności do żartu. Poezja jednocześnie kunsztowna, szczera i zabawna powstanie na drodze parodji.

W. Ćwik, zestawiając poszczególne zwroty Harzyńskiego z odpowiednimi zwrotami Petrarki, w jednym wypadku zauważył, że Harzyński przesadza Petrarkę i że „przesada staje się natych zaz zabawna,"[1] ale nie dostrzegł, że śmieszność nie jest tu mimowolna, ~~[illegible]~~ że nie jest to nieszczerość i brak zrozumienia Petrarki, lecz świadome wzięcie stylu petrarkistów dla żartu. Z chwilą, gdy uświadomimy sobie ten fakt, to, rozglądając także inne zwroty Petrarki i krytyków Harzyńskiego obok siebie, bez trudu dostrzeżemy jak powaźnie wypowiada się Petrarka, a jak pełne uśmiechów, czasokrąć niepozbawionych złośliwości, są słowa Harzyńskiego. ~~[illegible]~~ Harzyński zresztą bardzo wyraźnie zaznacza swój zamiar żartu w wierszu do Jarłówny, (XLI) gdzie w paru słowach określa swoje ~~program~~ plany na najbliższy czas, ~~program~~ plany właśnie co do erotyków. Poczytek tego wiersza

[1] Pam. liter. 1907, zeszyt III, str 301. — Ćwik mówi o wierszu LXI, 4-8.

znacznie się upodabnia do początku wiersza „chant de l'amour et du printemps" du Bellay, gdzie du Bellay nawiązuje znów do tzw. rekuzacji poetów rzymskich i do włamnego przekładu Cwojrzna „Le combat d'Hercule" zaczynającego się od słów

Ce n'est icy que je chante
Les Titanes outrageux,
Ni ceux que la Grèce vante...
... Mais bien je chante d'Alcide
La labeur à cette fois...

Wstęp do „Chant de l'amour" du Bellay'a brzmi

Icy je ne chante pas
De Mars la guerrière troppe
Ni les horribles combats
Des deux seigneurs de l'Europe,
Quelques plus heureux sonneurs
Sonne l'immortelle gloire,
Qui doit consacrer l'honneur
De la Françoise victoire...
...Cependant la sainte erreur
D'une deité plus forte
Dira la douce fureur
Qui hors de moi me transporte...

U Krzycińskiego czytamy:

Piorunem strasznym obrzymy pobrte,
Powszednich Królów sprawy zmamienie
Niech, kto chce, opiewa: nam w, lutnio, mało
Pegazskich zdrojów wody pić dostało.

I dalej, jak du Bellay chce opiewać „la douce fureur" miłości, tak Harryński zapowiada Tartórnie, że będzie opiewał „spokojne wojny" Amora. Ale gdy du Bellay zwraca się w tem miejscu do pieśni poważnej, Harryński w ~~[illegible]~~ wierszu do Tartórny planuje datną poezyę lekką i żartobliwą. Będzie śpiewał „wojny pustego spokojne dzieła", oraz „żartobliwe zdrady leśnych Satyrów, albo

„płacz śmiesznej niewdzięcznej ciężkości
Która przy trudnej tuż chodzi miłości."

Dlatego, świetnie skondensowane wyrażenie antytetyczne zapowiada, jak niemożna jaśniej, to, do czego dąży Harryński w erotykach. Będą one wyrażać przeżycia niewdzięczne, lecz przedstawione jako ciężkie do zniesienia, dlatego i w taki sposób, aby dać powód do śmiechu. Harryński oczywiście przypomina tu sobie satyrę przeciwko petrarkistom, gdzie du Bellay mówi

Je vis souvent voyant pleurer ces fous,
Qui mille fois voudroient mourir pour vous,
Si vous croyez de leur parler si doux
La parure artifice.

Ale jak satyra Marot'a i du Bellay'a nie kieruje się bynajmniej przeciw Petrarce, lecz przeciw petrarkistom, tak i w oczach Harryńskiego, pomimo posłużenia się „Kancjonałem" dla żartu, ~~Autor~~ autor „Kancjonału" mógł nie stracić nic ze swego prestige'u; poezja trudnej miłości nie podlega śmiechowi, a śmieszni są tylko ci, co, nie podzielając uczuć Petrarki, przypisa-

nerwy robić jego słowo, śmiesznym jest „niewżna ciężkość", gdy w płaczu naśladuje „trudną miłość".
Jakże najpewniej nie chciałby Harzyński naruszać prestige'u innego wielkiego poety, który również w wielkiej mierze przyczynił się do kształtu jego erotyków i wydatnienia w nich humoru i dowcipu.
Po wzięciu pod rozwagę nauk Défense'y Harzyński w stosunku do Kochanowskiego, bardziej jeszcze niż w stosunku do innych autorów, musiał bronić się przed ślepem naśladownictwem.
Du Bellay, mając wzgląd na myśli wzbogacenie dóbr rodzimego języka, wypowiada się stanowczo przeciwko wielkiemu naśladownictwu autorów rodzimych. Znaczenia tego rodzaju naśladownictwa, jako szkoły dla początkującego adepta sztuki poetyckiej du Bellay nie dostrzega, a to jest uwarunkowane faktem, że we Francji nie było wśród poprzedników Plejady, takich talentów, które, hołdując choćby częściowo temuż kierunkowi co Plejada, okazałyby się na tej drodze na tyle wybitne, aby zaimponowały du Bellay-ui. Mimo silenia się na sprawiedliwość i mimo nawet pewnego uznania (dla zasług poetyckich) zwłaszcza Marot'a, daje się wyczuć jednak odcień pogardy w stosunku du Bellay'a do „takiego Herot'a, lub takiego Marot'a" („aucuns savants même, qui s'estiment être meilleurs, quand plus ils ressemblent un Herolt, ou un Marot." (Ks. I, r. VIII).

[1] Po niepopartych badaniem [illegible] orzeczeniach krytyków o stosunku Harzyńskiego do Kochanowskiego, przyczem jedni twierdzili kategorycznie że Harzyński do Kochanowskiego nie [illegible] (np. Falewicz), inni lepatrywali verte!

w nim „wiele podobieństwa z uczuciem i natchnieniem Kochanowskiego" (Tarnowski) – Wohlowa wprowadziła badanie tego utworu na właściwą drogę porównania tekstów, ale ograniczyła się do zestawienia kilku cytatów i stwierdzenia podobieństwa [illegible]

w Polsce położenie Harzyńskiego było inne. Podobne zdanie jak du Bellay mógł mieć w stosunku do poprzedników Jan Kochanowski i miał je, z wielką sztuczością iż du Bellay („i wdarłem się na skałę pięknej Kallijopy, gdzie dotychczas nie było śladu polskiej stopy!") Ale tak sądzić nie mógł Harzyński. Napewno już w chwili, gdy Harzyński zaczął tworzyć poezję, cały wykształcony ogół polski spatrywał się w Kochanowskiego, tak jak Janicki, jako w tego, który przewyższył talentem nietylko innych poetów polskich: „gdzie kiedy w polskim narodzie albo rzeką śmielej, w potłuszczonym kraju wszytkim był taki poeta zacny?... a z nim coby zrównać się mógł, jeszcze go wieki nasze nie ~~[illegible]~~ podają." (przedm. do I wyd. zbior. 1585). Zmierzyć się i zrównać z Kochanowskim musiało stać się ambicją niejednego młodego poety. A przytem Kochanowski był na gruncie polskim nowatorem, wyznawcą ~~[illegible]~~ najaktualniejszego programu poetyckiego Zachodu. W ten sposób Kochanowski prawie nieuniknienie stawał na początku i u mety drogi artystycznej najbliższego pokolenia poetów polskich. Terminowanie u ~~[illegible]~~ Kochanowskiego było dla nich najdogodniejszym wstępem do wtajemniczenia w tajniki wielkiej sztuki obcej, a naturalnem ich dziedzictwem było zdobyć wśród narodu równy jemu stawu.

Tak więc Harzyński stanął pomiędzy więzem niemożności ominięcia Kochanowskiego i ~~[illegible]~~ nieskorzystania z jego doświadczeń, oraz pożądaniem zmierzenia się

z nim, a postulatem du Bellay: zakazem naśladownictwa poetów rodzimych i wzgardą dla tych, którzy skarbcowi mowy ojczystej ofiarowują to, co do niego już należy (Obr. ks. I, r. VIII). Otóż pytanie, czy w rezultacie nie wytworzył się stosunek jaknajkorzystniejszy dla Szarzyńskiego, stosunek, który możnaby nazwać zacepno-odpornym. Młodzy poeta okazuje ~~[illegible]~~ ciekawość względem starszego mistrza, studjuje go, chce korzystać, ale ma się wciąż na baczności, aby nie przemienić się w niego, w żadnej chwili nie poddaje się wzorowi Kochanowskiego bez zastrzeżeń, nie zapomina o sobie, na każdym kroku podchwytuje różnice.

Być może, że ten stosunek zaznaczył się już w erotykach Szarzyńskiego. Może układając wiersz do Kasie (L. XXI) Szarzyński pamiętał o pieśni Kochanowskiego „Niezle czasem zamilczeć" (ks. I, p. XXIII). Kochanowski skarży się:

„... w małej wadze były me posługi;
Chciałem złoże jakokolwiek wytrwać uprzejmością,
A wyczyjże niewdzięczność swoją statecznością,
Ale moja ~~[illegible]~~ uprzejmość i statek był próżny,
A jej niebaczny umysł zawdy memu różny."

Wobec tego rozżalony poeta mści się przekleństwem. Szarzyński mówi:

„Wszytkę moję uprzejmość i posługi znaczne
Uporczywie wzgardziło twe serce niebaczne"

i również obiecuje „okrutnej pani" pomstę – ale już rodzaj pomsty obierze inny:

Ja swej krzywdy wzdychaniem i łzami smętnemi
Mścić się będę, nie mszczę się sposoby innemi.
Obacz moję cierpliwość; wolę zginąć w grobie,
Niżliby co szkodziło z mej przyczyny tobie."

Zwróćmy tu kontrast między Kochanowskim a Szarzyńskim, wyraźniej spostrzegamy żartobliwość udanej rozpaczy Szarzyńskiego.

W pieśni Kochanowskiego: „Nie za staraniem, ani pne mą sprawę" (p. XV ks. I) i w wierszu Szarzyńskiego do Kasie LXVIII widzimy bardzo podobny bieg myśli; w obydwu utworach – odkrycie, że „miła" kocha innego, wspaniałomyślne zdobycie się na życzliwość, podobne morały: zwrócenie uwagi na przypuszczalną niestałość nowego wielbiciela. Ale i tu tendencja Szarzyńskiego bardzo się różni od zamysłu Kochanowskiego. Jest tu, jakgdyby Szarzyński wdział na chwilę strój żałobnika i moralisty, ażeby łatwiej przemycić złośliwy żart. Gdy Kochanowski z trudem zdobywa się na dobre życzenie:

„Niech ci się, miła, wszytko dobrze wodzi,
Z kimkolwiek przestać twoje serce godzi."

Szarzyński, wiedząc, zdaje się, iż miłość Kasi jest niezajemna, złośliwie troszczy się o pomyślność – zywala.

„Niech się mu i z mej strony wszytko k myśli wodzi;
Któżkolwiek jest i kędykolwiek jedno chodzi.
Niechaj jego nieszczęście ciebie nie frasuje,
Bo twój szelaki frasunk moje serce psuje."

Kochanowski w swej pieśni pragnie ostrzedz ukochaną przed groźbą jej niedolą, a zarazem zapewnić ją o swej bezinteresowności. A Szarzyński, zażartowawszy z bezinteresowności niemi, wnet wyznaje, że raduje się, iż Kasia doznała miłości tęskliwej, bo liczy na to, że

„zawsze głodnemu głodny wyrozumie,
Kto był nędzny nad nędznym zlitować się umie."

Szarzyński śmieje się z miłości. A może zarazem chciałby się zabawnie przeciwstawić poważnym erotykom Kochanowskiego?

Erotyki Szarzyńskiego mają naogół mniej prostoty, więcej kunsztu niż erotyki Kochanowskiego, – a to jest

związane z faktem, że są one znacznie chłodniejsze, że nie są to właściwie erotyki, lecz żarty, popisy humoru i ~~dowcipu~~ dowcipu autora. Z wierszy miłosnych Kochanowskiego częściej wyglądała prawdziwe uczucie, a wręcz znamienna – gdy uczucie silniej wstrząsnęło tym poetą, nie cofnie się on nawet przed zwrotem prostackim byle ekspresyjnym.[1]
Konstatując tak związek między uczuciem a prostotą, nie dziwimy się, że i u Narzymskiego te erotyki, z których przeglądała trochę głębszego uczucia są najprostsze. Takiemi są Frasunek LXXIII „Terpiś, hołowońko" i zwłaszcza wiersz LXXVI „do Anusie".

III 3. Drugi okres twórczości Narzymskiego.

W dalszej twórczości Narzymskiego odbiła się zmiana nastroju poety. W okresie tej dalszej twórczości Narzymski utrzymuje nadal ścisły kontakt z poezją Kochanowskiego i Petrarki, studjuje Boetjusza i włoski neoplatonizm;

---

1) Np. Pieśni ks. I p. XXIII: „A mógłby mi bezpiecznie każdy głupstwo zadać
Żem się dał za nos wodzić czas tak bardzo długi..."
ks. I p. XII: „Podobno, jako niedźwiedź, łapę lizać muszę!"
są to pieśni w których Kochanowski dał wyraz żalowi po zawodzie miłosnym.

chwilami przypomina mu się jeszcze Marot; du Bellay ma dalej swój udział we wpływie jako poeta i najmożniejsze znaczenie jako teoretyk, ukaziciel dróg.

Rozdział X ks. I „Obrony" p. t. „Que la langue Française n'est incapable de philosophier" jest silnem pchnięciem w tym kierunku, w którym oto zwróciła się twórczość Ronsardzkiego. Du Bellay obszernie i z naciskiem wykłada tu swoją myśl, że poeta francuski może filozofować i że jest to bardzo pożądane, aby naśladował utwory filozoficzne obcych narodów; przyczem znów podkreśla, że naśladowca nie ma być tłomaczem. Uczony przekładacz (translateur*) powinien być raczej parafrastą niż tłomaczem „usiłując nadać wielkiej wiedzy, którą zechce wyłożyć, ozdoby i oświetlenie właściwe swojemu językowi, (l'ornement et lumière de sa langue*), jak chwali się Cycero iż tak postąpił z filozofją i za przykładem Włochów, którzy prawie ją całą (filozofję) przełożyli (ont convertie = przemienili) na swoją mowę rodzimą, zwłaszcza pla-

tonizm" (la Platonique").

Zgodnie z głosem du Bellay'a, Garzyński zwraca się do refleksji filozoficznej w kierunku wskazanym przez du Bellay'a – platonizuje.

~~Wyznaje się~~ Upodobanie du Bellay'a do poezji refleksyjnej przejawia się silnie w rozdz. IV ks. II „Prawa", gdzie du Bellay omawia gatunki literackie, najobszerniej, z wyrazną sympatyją rozwodząc się nad odą i sonetem, które to gatunki są dla du Bellay'a synonimami poezji refleksyjnej. Ważnem jest zaznaczenie du Bellay'a, że, kto pisze sonet, powinien obrócić wzrok na Petrarkę i kilku nowych Włochów – „Pour le sonnet donc tu a Petrarque et quelques modernes Italiens"; W sonecie Petrarki bowiem jest wiele mistycznej filozofji, jest bogactwo różnorodnych uczuć, ale ma on zawsze charakter poezji erotycznej; im dalej od Petrarki tem częściej ukazuje się sonet nierotyczny[1]. A zdaniem du Bellay'a sonet „niemniej mądry jak przyjemny wynalazek Włochów" nie różni się od ody niczem, prócz cechy zewnętrznej – ograniczonéj liczby wierszy i ujęcia wierszy w zwoiste prawidło; oda zaś powinna wyrażać pochwały Boga i ludzi zacnych, przygana rzeczom świeckim, niepokoje ludzi miotanych, jak miłość i rozkosz użycia dóbr materjalnych, (du Bellay wyraża to mierbyt poetycznie: „la solitude des jeunes hommes, comme l'amour, les vins lobres et toute bonne chère" (ks. II rozdz. IV (Ob.))

Dokładnie według tej modły kształtują się sonety Garzyńskiego filozofujące, platonizujące, wychwytujące najgłębsze

[1] Porówn. Wetti, Geschichte des Sonetts, Leipzig 1884, str. 45.

sprzyjały duchu Petrarki i jego następców, chwalące Boga, ganiące świat i niepokoje młodości. Znajdzie się w nich nawet pochwała cnotnego życia Tomickiego.

Według tejże mody kształtują się również pieśni Harzyńskiego w tym obszerze twórczości, które chcielibyśmy nazwać odami. Bo jakie zbliżone do ody w pojęciu du Bellay są pieśni: „O Bożej opatrzności" (XIV), „o rządzie Bożym" (XV), „o wszechmocności Bożej" (XVI); i pieśni, nakształt psalmów: „Ciebie, twego stworzenia, o obrońco wieczny, wzywam..." (XII); i „Panie nasz wszechmogący..." (XIII). Psalm Dawidowy jest gatunkiem bardzo zbliżonym do takiej ody, jakiej chciał du Bellay, tylko w nim znaczną rolę odgrywa modlitwa. Modlitewność z psalmu spłynęła do pieśni i przeniknęła do sonetów Harzyńskiego.

Sonety Harzyńskiego noszą miano sonetów – próby od nazywają się jednak pieśniami. Zapewne są one zbyt podobne do psalmów, a zbyt różne od ód Pindara i jego naśladowcy Ronsarda; dalej, utwory reflektujące Kochanowskiego noszą miano pieśni. Ale przedewszystkiem trzeba zauważyć, że, choć du Bellay rozumie przez traktaty, sonet gatunek literacki, z którym tylko niezbędnie łączy się określony kształt stroficzny, mimo to sonet stał się przedewszystkiem nazwą strofy – gdy prawidło terzyfikacyjne jest zachowane, utwór bez względu na inne cechy może nosić i będzie nosić nazwę sonetu. Oda została uznana za utwór wolny od przepisów tyczących się wiersza i strofy;[1]

[1] „...et l'Ode peut courir par toutes manières de vers librement voir en inventer à plaisir, à l'exemple d'Horace, qui a chanté en dix-neuf sortes de vers, comme disent les Grammairiens" (Ott. ks. II r. IV)

nazwa ody wiąże się jedynie z pewnym rodzajem myśli i uczuć przy pewnym rodzaju wysłowienia: „Ponad wszystko – mówi du Bellay – zwróć uwagę na to, aby tego rodzaju poemat był daleki od prostactwa, ubogacony i wyrażony (illustré) słowami właściwemi (mots propres) i epitetami niezbytecznemi, ozdobiony porażnemi sentencjami i upyszniony (varié) wielkiego rodzaju barwami i ozdobami poetyckiemi". (Obz. ks. II, z. IV) Otóż próby harzyńskiego były zapewne w mniemaniu autora także dalekie wspaniałe, by zniosły ciężar tak odpowiedniej nazwy.

Najbardziej w charakterze refleksyjnych pieśni Kochanowskiego są utrzymane pieśni Harzyńskiego VIII (XXI) „Że rozum człowiekowi potrzebniejszy niż skarby" i IX (XXIV) „Że próżne człowiecze staranie bez bożej pomocy." W pierwszej z tych pieśni upodobnienia do Kochanowskiego są mniej wydatne niż w drugiej. ~~[illegible]~~ Być może, że nawet impuls do ~~[illegible]~~ drugiej wyszedł właśnie z pieśni Kochanowskiego: „Nie godzien tego ten świat zawikłany" (ks. II, XVII). Kochanowski dąży tam do określenia jak powinien postępować „rozumem nadany człowiek", Harzyński swoją pieśń rozpoczyna od słów: „Mając umysł stateczny czynić co należy"... Kochanowski pyta „co ma ten żywot, na coby bezpiecznie

człowiek mógł karać?" Karpiński formułuje pytanie: „co na świecie, chyba błąd?" Kochanowski porównywa świat do morza wzburzonego, przez które na przepiękną łódź poety – porównanie to samo co do pomysłu, tylko, jak i poprzednie myśli, wyrażone innemi słowami, widzimy u Karpińskiego. Ale Karpiński nietylko powtarza innemi wyrazami, ale powtarza te myśli i dlatego, aby się przeciwstawić Kochanowskiemu najsilniej we wniosku. Karpiński wskazuje, że na świecie niedość iż niema nic trwałego, co orzekł Kochanowski, lecz iż znaleźć tam można jedynie „błąd, kłopoty, marności, inaj tylko pokoju szukać i szczęśliwości." W konkluzji ~~tej~~ pieśni swej pieśni Kochanowski upatruje ratunek w cnocie, z której czyni swój kompas. Karpiński zaś mówi

„Sława smaczna, rozkoszy, władza, siła złota,
Drugdy twa, Zeno twardy, stoicem stalna cnota,
Gdzie tamy na powodzi zaćmionej bogini"...

Kochanowski jest bliski poglądów starożytnych[1], Karpiński jest chrześcijaninem: cały nadzieję pokłada w Opatrzności Bożej i prosi Boga, aby był sternikiem jego łodzi – tak łódź „skończy bieg w cale."

1) ~~Jak dalekim~~ Jak Kochanowski dalekim był w obrazie powstawania tranek i pieśni od poglądów chrześcijańskich, tego dowodzi czyste powtarzanie przezeń myśli, że Bóg śmieje się z człowieka we pancerze „bizyrcie ludzkim":

Nasmiawszy się nam i naszym porządkom
Wetknąwszy nas w nieszek, jako czynią łątkom.

verte!

We Francie „człowiek boże igrzysko (Fr. ks. III):

„Nie jako żyw żaden wżytnej prawdy z nieba
Jako kto nazwał Bożem igrzyskiem człowieka.
Bo co kiedy tak długolże człowiek porzą robie,
Żeby się Bóg nie mniał jego śmiać osobie?"

W pieśni IX ks. I-ej:

„Sam Bóg wie przyrzte rzeczy, a śmieje się z nieba,
Kiedy się człowiek więcej troszcze niźli trzeba."

Raz Kamyński zapamiętał u Kochanowskiego zaczytek myśli i rozwinął zupełnie inaczej – wśród frazek Kochanowskiego spotykamy przekład z Anakreonta „Liszko kto nie miłuje, liszko kto miłuje" – Kamyńskiemu ta myśl służy za punkt wyjścia w sonecie V.

Fakt podjęcia przekładów psalmów nie był sam przez się uzależnieniem się od Kochanowskiego. Przekłady wierszowane psalmów Dawidowych ~~zaraz~~ można było ~~się~~ spotkać w tym czasie na każdym kroku. Stała różnica między Kochanowskim a Kamyńskim zaznacza się w fakcie, że Kochanowski tłomaczył Psałter dość wiernie, a Kamyński parafrazował, do czego mogła go zachęcić nowa poetyka, lub mogli przyczyniać protestanci, którzy postępowali z psalmami ~~dość~~ swobodnie, przemycając w nich niejednokrotnie wykład nowej wiary. Ale w tych przekładach, które nie są zaznaczone przez Kamyńskiego jako parafrazy (więc p. I [VIII] i p. II [IX]) i są stosunkowo najwierniejsze tekstowi Dawidowemu, ujawnia się w sposobie interpretowania i uzupełniania tego tekstu bardzo daleko idące upodobnienie do przekładów Kochanowskiego.

Upodobnienie ~~jest zwłaszcza upodobnienie~~ tyczy się zwłaszcza myśli, a nie słów. W obydwu utworach zachowuje rytm zastosowany przez Kochanowskiego ~~wyrażeniach~~ Kamyński tak starannie unika podobieństw, że przy porównaniu z przekładami Kochanowskiego te psalmy dopiero robią wrażenie niezmierzchłej retoryczności, mającej na celu wykazać, iż przy tak wielu warunkach sprzyjających upodobnieniu stać poetę na tyle odrębności i odrębnego piękna.

Nie znaczy to bynajmniej, aby te psalmy Szarzyńskiego nie wypłynęły z potrzeby serca. Przeciwnie, ujawnia się w nich więcej wzruszenia niż w odnośnych psalmach Kochanowskiego. Ale podniecenie wenu nie wyłącza nigdy u Szarzyńskiego ogromu skrupulatnej pracy artystycznej, skierowanej ku temu, aby utwór przybrał cechy dzieła wysokiego kunsztu. Pod względem artystycznej kontroli nad sobą Szarzyńsko staje godnie na równi z Kochanowskim i z Plejadą.

Psalm XIX został przez Szarzyńskiego przedewszystkiem rozszerzony ideowo i wyłożony w ślad za temi odmianami, które wprowadził do swego przekładu Kochanowski, uzgadniając ten psalm z duchem chrześcijańskim. Być może że do zajęcia się właśnie tym psalmem zachęcił Szarzyńskiego ten nadany mu przez Kochanowskiego charakter, wraz z aluzją do humanisty-sceptyka, pomieszczoną w poetyckiej apostrofie, której oryginał nie posiada.

Głupia mądrości, rozumie szalony,
Gdyś na umyśle tak jest zaślepiony,
Że Boga nie znasz, tem cielesnem okiem
Pojźrzy przynajmniej po niebie szerokiem.

Jest kto, krom Boga .... itd.

Tę apostrofę skrupulatnie podejmuje Szarzyński, bo i on chce piętnować „głupią mądrość, „błędy zmysłne": tę pseudo-mądrość, która człowieka zaciemnia i przytępia jego zdolność spostrzegania: ~~„Nie widzieliśmy Pańskie wzorne~~

Narodzie, głupiż nędzością chlubiny
I błędom zmyślnym wierzyć upoczynasz,
Mnóstwem gwiazd ślicznych niebo ozdobione
Obacz, a zmysły widy oświć zaćmione!

Psalmista rozważa najpierw wspaniałość i ład świata fizycznego; potem ład i piękno świata moralnego, zrządzonego przez Zakon Pański. Jest to uszeregowanie bez gradacji. Kochanowski wprowadza gradację:

Ale porządek i ozdoba rzeczy
Nie tak za sobą ciągną wzrok człowieczy
Jako pobożny zakon Pański snadnie
Duszę nawraca i myślami władnie.

Gradację ~~wprowadza~~ stosuje również Harzyński. To położenie nacisku na dociekanie zjawisk moralnych jest sposobem ujęcia chrześcijańskim.

Takie uzupełnieniem tekstu psalmu w duchu chrześcijańskim, jest to, że Kochanowski jako największy grzech „ze wszech brzydliwszy" wymienia grzech pychy i od tego to grzechu oczekuje uwolnienia. A za Kochanowskim hamyński do prośby

„I w niwecz obróć moje wszytkie złości,
Któremim zmazan prócz mej wiadomości,

dodaje także

A daj, by pychy tobie brzydkiej siła
Do mego serca nigdy nie wchodziła.

Powiedzenie psalmisty: „Zakon Pański niepokalany

nawracający duszę", wyrażone przez Kochanowskiego słowami

...pobożny Zakon Pański snadnie
Duszę nawraca i myślami władnie

Szarzyński, targany niepokojem ciągle, tłomaczy: ~~zakon~~

...zakon, Panie, twój ku przystojności
Nakłania smysły i przyjęć chętności.

I od siebie także wprowadza Sarzyński pojęcie „świętej kaźni." (p. str. 9)

Lecz w parafrazie tej Sarzyńskiego, ujmującej wogóle silne natchnienie, widzimy zwłaszcza nadbudowę w stosunku do psalmów Kochanowskiego w ozdobach poetyckich, wprowadzenie dodatkowych obrazów. Nowym w stosunku do Kochanowskiego jest ustęp o pałacu Pańskim na sklepie ogniotym, w którym Pan „zawiesił i wietrzne próżności i mocną wodę zniósł z ziemnej ciężkości." Gdy Kochanowski zapewnia, że „porządne niebo" powiadają Opatrzność ~~Prawdy~~ Pańską „nie ludzkim głosem, który nie jest taki, aby go człowiek mógł słyszeć wszelaki, lecz sprawą swoją, ruchem jednostajnym, który wszystkiemu światu nie jest tajnym" – Szarzyński (zgodnie zresztą z psalmistą) słyszy głos stworzenia:

„Nieba machina .... woła; a po wielkim
Świecie jej słyszy głos i uszom wszelkim.

Dalej sam Szarzyński zwraca już uwagę na „jasnych gwiazd

blask, „gdy nieba chmura nie zakryje". Porównanie słońca do oblubieńca u Kanyńskiego jest znacznie bogatsze:

W psalmie Dawidowym: [a ono jako oblubieniec, wychodzący z komnaty swojej]"

U Kochanowskiego:

„...Ogień słoneczny, który kiedy wstaje,
Jako z komnaty nowy oblubieniec,
Niosąc na głowie świetny, złoty wieniec"...

U Kanyńskiego:

„...Kiedy gdy z łoża powstawa swojego
Jak oblubieniec, obleczon z szczerego
Złota ubiorem, a wieniec, z kamieni
Kosztownych sprawion, głowę mu promieni."

Gdy Kochanowski, na podstawie wyrażenia psalmisty „rozweseliło się jako obrzym na bieżenie w drogę", przyrównywuje słońce do obrzyma biorącego udział w wyścigach, Kanyński obrzymowi temu nie każe się ścigać (bo z kim?), a tylko „gwałtem się walić „do kresu swego" i dodaje mu cyfrę posiadania stu rąk, jako że słońce ma wiele promieni. A dalej u Kochanowskiego:

„Od wschodnich granic wynika ku biegu
A rozstawa się na zachodnim brzegu."

U Kanyńskiego bardziej obrazowo:

„Od wschodu bierze aż tam, gdzie powstawa
Noc ciemna, gwiazdom światłości dodawa..."

Jeśli du Bellay zalecał poecie wnikuć w głębszy sens poezji Petrarki i zwracał go ku nowszej platonizującej poezji włoskiej, to trafiał jak niemożna lepiej w usposobienie i upodobanie Kazyńskiego w późniejszym okresie jego życia i dopomagał poprzez pisma tamtych autorów do naturalnego rozwoju psychiki poety polskiego. Przeżycia bowiem psychiczne Kazyńskiego, jego ewolucja wewnętrzna, nie stawiają go w jakiemś położeniu zupełnie wyjątkowem; jest to zapewne niecodzienny, ale znamienny objaw epoki w której żył ten

poeta, wbrew temu co pisali Krytycy o jego „średniowieczeryźmie".[1]

W renesansie, wielkim buncie przeciwko ciasnocie i skostniałości prawideł, przy wyrywaniu się żądnej swobodnego rozwoju indywidualności człowieka z ram systemu średniowiecznego, zrealizowały się najróżniejsze możliwości, dusza ludzka przejawiła się wielostronnie. Jeśli peroko i z szumem rozlały się płytkie fale racjonalistyczno-hedonistycznych systematów filozofji życia, to również wyrył sobie wtedy łożysko głębokiego nurt mistycznego neoplatonizmu. Prąd ten przyciągał do siebie jednostki szczególnie poważne i szlachetne, a przejawy jego ściśle się wiążą z naturą chwili ówczesnej, która wcale nie była chwilą powtórnego przeżycia starożytności w dawnym jej kształcie, lecz chwilą zakorzenienia i narastania pierwiastków kultury starożytnej na dorobku

1) Faleński: „Sęp... wśród epigonów średniowiecznej zastałości zapuściwszy jeszcze podgnia... przy mistycznie starym się trzyma." (Ateneum, 1881, str. 211.)
Ćwik: „Jeżeli pocztkowe jego (Szarzyńskiego) utwory podobne są krągłołukiemu pałacowi z czasów renesansu, przeładowanemu ozdobami barokowemi, to ostatnie tchną posępnym majestatem świątyni gotyckiej zwęcej się ostremi wieżycami w niebo." (Pam. liter. 1907 z. IV str. 445.)

kulturalnym średniowiecza.

W twórczości Petrarki, najbardziej w Kancjonierze, uwyraźnia się wewnętrzna ortodoksja żyjącego na przełomie czasów, pełnego humanizmu w całym stylu, który od starożytności nietylko wpływy z języka i oddzielnych pojęć, lecz starał się przeniknąć w głąb ich duszy. Starożytni nauczyciele Petrarki uczyli go radości życia i zgadzania ziemskiego szczęścia. Mimo zaś temu pragnieniami, które rozdarły życiową głębię w bujnej naturze poety, a jego średniowieczny religijny pozostał konfliktu do usunięcia. „Voluntates mae fluctuant et desideria disordinata et disordinando me laceranti[1]" Stąd pochodzi jego melancholja „acidia", z której wieczy go tylko inna melancholja przedśmiertnej nicości, gdy nazawsze pęka całkowicie, ale już i bez tryumfu stanie po stronie myśli i uniwersalności i wiecznej zmienność na przeciwnej, znów przemijającej, a tylko Bóg sam jest dobrem jedynem, prawdziwem, pewnem, niezmiennem[2].

Bolesny konflikt upodabnia do Petrarki florenckich neoplatończyków. Byli to ci z pośród erudytów nowego typu, którzy zastanowili się głębiej nad całokształtem kierunków psychicznych swojej epoki, zaniepokoili się ostrzejszemi sprzecznościami i przejęli się pragnieniem stworzenia pojednawczej syntezy, nade-

1) Ep. fam. II, 9, cyt. przez Mornier t. I, str. 138. (de quattrocento, Paris, 1900)
2) Notice sur Petrarque par lui-même, ... Rimes de Petrarque trad. par J. Poulenc, Paris, 1877.

-wszystko skłonnia ku sobie myśli dociekliwej i
orzeźwiem myśli dociekliwej – filozofii.

Zdaniem Ph. Monnier, hermeneutyka akademików zni
mieledwie dziecińswem, ich ontologja metafizyczna
tonąca w symbolizmie bez sporów.[1] Ale nie re-
zultat myślowy stanowi o właściwej wartości tych roz-
tworzań, lecz rozkwit uczuć i stworzenie swoistej atmo-
sfery etycznej, bardzo wzniosłej, co szczególnie wy-
różnia adeptów Akademji z tłumu humanistów.
Florenccy neoplatończycy byli mniej artystami niż Petrarka,
który wyrastał z od nagłej wewnętrznej, topiąc prze-
życia w duchu sztuki, w subtelnej grze wyrazów. Stąd
rezultatem konfliktu bogatszego Petrarki jest
jego artystyczna tendencja w Laurysie, wyrazem zaś
tego zjawiska duchowego u „akademików" są próby
pojednania przeciwności w uczonych traktatach, a
nadzmysłowo-energiczne przystosowanie życia do
wyznaczonego ideału moralnego. Bardzo ciekawy
dla nas faktem jest dwuoczewność życia założycieli
i pierwszorzędnych członków Akademji, nawrócenie
się do chrześcijaństwa, ujawniające się w życiu Marsi-
lia Ficino Pica della Mirandola, Girolamo Benivieni,
jak również to, że u nich nawrócenia nie ustaje ich
niepokój wewnętrzny.[2]

1) Monnier Ph. Le quattrocento, Paris 1901, t. II, str. 128
2) Tamże, t. II, str 98-9, 129

Akademicy wyznawali Platona prawie razem z Chrystusem. Zapał dla jego nauki, który uznawali za antycypacyjne objawienie dogmatów chrześcijańskich, zwracał ich nietylko do pism samego Platona, ale i do pism jego następców i komentatorów, którzy im ułatwiali uzgodnienie Platona z chrystjanizmem.[1]

Monnier silnie podkreśla, że Akademja Florencka nie była oficjalnem stowarzyszeniem, prawidłowo zatwierdzonem. „Raczej niż szkołą jest ona doktryną, raczej niż kościołem jest religją, pewną jednakową postawą umysłową, pewnym jednakowym stanem duszy, zapałem płomiennym i czystym, jednoczącym w podobnym kulcie wszystkich czcicieli Platona."[2] zapewniała jej możność sięgania wpływem daleko. Podobieństwo między objawieniami przyszłościowymi Savonarolego a Petrarki i jeszcze bardziej florenckich neoplatoników jest uderzające i dotyczy dwunastoletniego okresu życia, na którego dokonaniu się, poeta żałuje „skonów miłości", wewnętrznego rozdwojenia tego, co tam, charakteru, tężenia filozofji Platona z poglądami chrześcijańskimi.[3]

1) Gaspari cytuje ustęp z listu Marsilia Ficino do Vissariona, w którym Ficino pisze iż „złoto dane przez Boga Platonowi" dopiero po przeróżnych ogniowej próby w pracowniach Plotyna, Porfirjusza, Jamblichosa i Proklosa nabrało pełnego blasku. (A. Gaspari, Исторія итальянской литературы, Москва, 1895-7, t. II, str. 148)

2) Monnier, Le quattrocento, II, 81.

3) Pico della Mirandola, jeden ze sławniejszych członków Akademji, wykazywał w życiu dążenie do czynów o zakroju bohaterskim. Po nawróceniu i wyrzeczeniu się wielkich świata, energję swoją poświęcił pisaniu traktatów filozoficznych. Pozostawił nieco poezji refleksyjnych podobnych nastrojem do utworów Savonarolego, a także parafrazy psalmów. verte!

Jest rzeczą ciekawą, że u Zbigniewa Morsztyna wpływ Marynówny spotyka się właśnie z wpływem Pieta Aretina, którego 12 wierszowanych sentencyj Zbigniew Morsztyn tłumaczył.

Akademicy florenccy częściowo byli poetami ponieważ sami sobie. Poezji przypisywali znaczenie drugorzędne, a nawet mieli ją w pogardzie – jednakże florenccki neoplatonizm zaważył na poezji włoskiej, może tem silniej, że nie stronił od języka włoskiego. Petrarkiści poezji prawie zawsze zachowywali coś z neoplatonizmu, najgłębiej ponad innymi Michał Anioł, znali jasno do Petrarki i głęboko sięgali w neoplatonizm.

Nie znalazłoby się może dowodów na to, że Harzyński znał pisma Pica della Mirandola, czy Marsilia Ficino. Ale samo można mówić o stopniowo głębszem wnikaniu ~~[illegible]~~ Harzyńskiego w poezję Petrarki i jego znajomości dalszej platonizującej poezji włoskiej. Dokładne studja porównawcze w tym zakresie doprowadziłyby może do ciekawych rezultatów. Pomiędzy innemi, kto wie, czy takie studja stosunku Harzyńskiego do Włochów nie zaprzeczyłyby twierdzeniu, iż Harzyński studjował bezpośrednio Platona – Jest bowiem zastanawiającym fakt, że pomimo uczenia ze strony dla Bellayów, pomimo przykładu Kochanowskiego, poezja Harzyńskiego nie jest a przynajmniej trudno w niej znaleźć dowody takiej bezpośredniej znajomości [illegible] poetów greckich, czy znał ten nie czytywał z oryginału, znajomość języka greckiego? czy nie tak poezyi należałoby zrozumieć wyznanie Harzyńskiego, że „ucznowej mało pił wody" (Sonet XVI [XIII]). Ciekawe opracować niezaprzeczony wpływ Boetyusa na twórczość Harzyń-

skiego — czy zakresu platonizmu Kanyńskiego nie wypełnia to, co przejął Karzyński od Boetjusza razem a tem co spłynęło na poetę z literatury włoskiej? A dodajmy jeszcze wpływ ody XXII du Bellay'a.

To tylko pewne, że jednak myśl platońska w poezji religijnej Karzyńskiego żyje i panuje. Od Platona przyszło zagadnienie centralne tej poezji, myśl o nieustannej walce duszy z ciałem, jakby duszek wrogiem istot sprzeciwiającego w jeany. I także wiele wzmianek, a zwłaszcza sonet VI, cztery ostatnie strofy pieśni XVII „O bożej opatrzności" przywoływy na pamięć nauki platońskie o ideach. Poezja religijna Kanyńskiego stanowi prawdziwie zastanawiający zespół myśli i uczuć platońskich, chrześcijańskich i starozakonnych-Dawidowych. I mimo apostrofy do Matki Boskiej i mimo zdań, które każdy chrześcijanin za Karzyńskim powtórzy, wydaje się, że ta poezja jest jednak stosunkowo najmniej chrześcijańska. W pięciu sonetach i jedenastu pieśniach religijnych zaś razem poeta nie wymienił Chrystusa[1], ani, mówiąc o cierpieniu, pomyślał o Jego cierpieniu ofiarnem. Mówiąc o miłości i miłosierdziu myślał o miłości do Boga i o miłosierdziu Bożem. Nie zgłębiał Chrystusowego przykazania miłości i gdy wspominał bliźniego człowieka, to najczęściej jako wroga.

---

1 O Chrystusie wspomniał Karzyński raz w wierszu na cześć Batorego i dwa razy w epitafjach (XXXV i XXXVIII).

Wnikniejciem Szarzyńskiego w poezyję włoską trzeba też pewno tłumaczyć tak ważne zjawisko jak stopniowy rozbrat ~~tego poety~~ jego z dydaktyzmem. Zdaniem prof. Dobrzyckiego,[1] literatura polska XVI w. do Kochanowskiego jest „od góry do dołu dydaktyczna, nauczająca." Najwybitniejszy pisarz przed Kochanowskim, Rej, wytrzepnie nauczał i moralizował. Ten dydaktyzm, stanowiący jedną z najznamienniejszych cech literatury średniowiecznej, był w Polsce XVI w. częścią rysem pozostałym ze średniowiecza, częścią zaś wywołała go potrzeba chwili, wzmożony ruch rozwojowy społeczeństwa, przemiany religijne, społeczne, polityczne. Dopiero w stadyjum dalszego rozwoju literatura nasza „zaczyna żyć także i własnem życiem, własnemi kresztjami, nie zaniedbując zresztą roli nauczania. Obok Reja i Bielskiego pozostaje Kochanowski i Szarzyński."[2]

Kochanowski był pisarzem, który rozwijał w sobie dwa charaktery: żył własnemi kresztjami, własnem życiem, nie zaniedbywał jednak nauczania. Inaczej nieco ma się rzecz z Szarzyńskim. Utwory jego o charakterze dydaktycznym koncentrują się we wczesnym okresie jego twórczości. Niezawodnie

---

1) St. Dobrzycki, Pieśni Kochanowskiego, Rozpr. Ak. Umiej. Sezja II t. XXVIII, r. 1906, str. 155.

2) „ Rej, Pam. liter. 1905, z. IV str. 399.

do dość wczesnych,
(wierszy należy zaliczyć „Statuta Kupidynowe" (XXV) i „Statuta Fortuny" (XXVI) a późniejszy „napis" na statuę albo na obraz świerzej" (I) tłómaczy się jako pendant do poprzednich. Poratem charakter ~~[illegible]~~ dydaktyczny posiadają: wczesna fraszka (L-XII) „do Zonie", wiersz o cnocie szlacheckiej (XVII), wcześniejsza fraszka (XLII) tłómaczona z Marcjalisa o Królu Agatokresie. Ta ostatnia fraszka jest znamienna przez wyeliminowanie morału z późniejszej redakcji: redakcja I-a kończy się nauką: „Miej fortunę na wodzy który z ubogiego stanu prędko dostąpił stolca wysokiego." Natomiast w ostatnich słowach redakcji II-ej:

„O szczęśliwy, kto stanu dostawszy wielkiego,
Pomni, czym był i baczy moc szczęścia zmiennego"

~~[illegible]~~ nie przestroga, lecz nieposzlakowane melancholji, zestakniemie, refleksja uczuciowa.

Dydaktyzm z charakterem osobistego zwierzenia łączą: jednozwrotkowa fraszka z Marcjalisa, XLIII („Ubogie? ubogim być umiesz zawsze...") i krótki wierszyk ~~[illegible]~~ (XLIV) „do jednego." W pierwszym wypadku poeta tłómaczy naukę Marcjalisa, w drugim może sparafrazuje napomnienie du Bellay[1] ale i tu i tam wyawnia się tak żywy rozwój refleksji z doświadczeniem osobistem i tyle uczucia, że utwory te są na tyleż porozumiałe co zwierzeniami.

[1] „Tylko, chcę napomnieć tego, kto dąży do sławy niepospolitej (non vulgaire), aby oddalił się od ~~[illegible]~~ niedorzecznych chwaleców, aby zbiegł od gminu nieświadomego, gminu wrogiego wszelkiej zradzkiej i dawnej wiedzy: niech zadowoli się nieczynnymi cytet-

Verte!

-nikami na wzór tego, który nie życzył sobie więcej, ~~jak~~ niż mieć za słuchacza Platona i na wzór Horacego, który chce, aby dzieła jego były czytane tylko przez trzech, lub czterech, między którymi jest August."

(Obrona Ks. II, r. XI).

Wiersz Harzyńskiego brzmi:

Głupie i próżno swą głowę psujesz,
Jeśliże gratem w tem usiłujesz,
Byś się podobał we wzrem każdemu:
Pan, co mógł wszytko nie zdołał temu.
Nie to, iżeś jest w tanich tani;
Przestawaj na tem, że cię nie gani
Choć mały poczet ludu baczącego.
Więc ty dla zdania gminu prostego
Masz mieć cnoty zabawy święty
I tem ubiegać zazdrość przeciw tym?

Pieśni refleksyjne Kochanowskiego są raczej pouczeniami niż zwierzeniami, - są to mianowicie samopouczenia. Jak w innych pieśniach Kochanowski starał się wpoić pewne myśli w kogoś poza sobą, tak tu stara się w danem przekonaniu utwierdzić siebie. Pieśń jest rozwinięciem danego mniemania i udowodnieniem go. Charakter samopouczeń mają również pieśni Karzyńskiego VII (XXI) i 13 (XXI). Karzyński, postępując tymże trybem co Kochanowski, stawia sobie pewną tezę (wyrażoną nawet w tytule) i jej dowodzi. U Kochanowskiego często dołącza się życzenie przystosowania się do argumentowanej zasady - u Karzyńskiego pieśni te kończą się życzeniem modlitewnem.

Od utworów, ~~[illegible]~~ pośrednich między zwierzeniem a pouczeniem, bardzo się jeszcze różnią późniejsze refleksyjne pieśni i sonety Karzyńskiego. Te pieśni i sonety nie wyrażają wyłącznie takich myśli i uczuć, jakie powinny mieć miejsce w duszy, lecz takie, jakie są; jest tam subtelne wniknięcie w stan własnej duszy nie wywód pouczający, ale samoanaliza ~~[illegible]~~ psychiczna.

Do takiego wypowiadania się w poezji musiały zachęcić Karzyńskiego wzory włoskie, przedewszystkiem Petrarka, którego ~~[illegible]~~ właśnie za zdolność do samoobserwacji i samoanalizy nazwano pierwszym człowiekiem nowoczesnym.

Rozumie się, że badając stosunek późniejszej twórczości

Harzyńskiego do literatury włoskiej nietrzeba spodziewać z dosłownych tłómaczeń z włoskiego. W miarę rozwoju Harzyńskiego coraz pewniej należy od niego oczekiwać przejęcia w zasady że chodzi o rzecz, a nie o słowo. Jednakże jeśliby okazały się również jakieś podobieństwa w zakresie wyrażeń, lub rytmiki, to przy powtarzaniu się pewnych myśli i nastroju uczuciowego u szeregu autorów, takie podobieństwa byłyby cennym wskazówkiem, których autorów Harzyński ~~wnikał~~ studjował ~~szczególniej~~ uważnie. Z ust Falińskiego ~~[illegible]~~ padło w związku z Harzyńskim nazwisko della Casa. Otóż o della Casa znajdujemy wskazówkę w Historyi literatury włoskiej Gaspariego, że specjalnie charakterystyczny rys jego poezyi stanowi ciągłe łamanie wiersza zapomocą cezury syntaktycznej i przeciąganie zdania poza granice wiersza, w czem della Casa idzie tak daleko, że nawet przeciąga zdania od kwartyny do terzyny w sonecie. „Ten kontrast – mówi Gaspari – między wierszem a konstrukcją peryodu, te zrozdrobnienia i łamania wiersza, które niszczą tryszjalność rytmu, ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ rzeczywiście mają swój urok przy pewnych poważnych tematach, okazują pewien stan duszy, dzięki czemu powstał taki wiersz, jak w pożegnalnem wezwaniu do snu: „O sonno, o della quieta, umida, ombrosa, gdzie wiersze łamane czynią wrażenie roztrzepanych westchnień człowieka, dręczonego przez smutek i bez-

semnoś."[1] I oto częstość przeciągnięć syntaktycznych i jakgdyby głębia celowość w ich stosowaniu jest znamiennym rysem rytmiki Karpińskiego. Nie należałoby więc może wskazówki Falińskiego co do della Casa zbyć tak lekko, jak to uczynił w swojej monografii o Karpińskim Ćwik.

Badania Ćwika w zakresie stosunku Karpińskiego do dzieła „De consolatione philosophiae" Boetjusa dały ważne pozytywne rezultaty. Ćwik ujawnił, że Karpiński często parafrazuje Boetjusa, czasem tłomaczy go dosłownie.

Wysuwa się jeszcze sprawa stosunku późniejszej twórczości Karpińskiego do poezji francuskiej. Nie jest to ważnem, że w wierszu na cześć Batorego spotkał się może wpływ Kochanowskiego (wiersz na śmierć J. Tarnowskiego) z wpływem Marot'a (VI opuscule à Mons. Msieur François de Bourbon). Ale trzeba zestawić z wierszami Karpińskiego najbardziej religijnie nastrojony, a zarazem platonizujący utwór du Bellay'a odę XXII: Au Reverendissime Cardinal du Bellay.

Czytamy w tej odzie:

Tout autre animal apporte
Plus grande commodité,
Armant sa nativité
D'une défense plus forte.
L'homme seul à sa naissance,
Par gémissement et pleurs
Témoigne son impuissance,
Présage de ses malheurs.

w son II (III) Karpińskiego „na słowa Joporse":

Z wstydem poczęty człowiek, urodzony
Z boleścią, krótko tu na świecie żyjąc
I to odmiennie, nędznie, bojaźliwie...

1) А. Гаспаров, Метрика чешской лирики, т. II, стр. 440.

W tym sonecie, jak w odzie du Bellay, poeta przeciwstawia nędzę człowieka majestatowi Boga.
Ustęp du Bellay'a:

> N'est-ce pas Dieu, qui embrasse
> Des membres de ce grand corps
> Agitant toute la masse
> Par amiables discors?

musi nam przypomnieć nietylko myśli, ale nawet wyrażenia harzyńskiego o Bogu „który wszystko porusza" wprawiając elementy świata w „zgodne skory" i „zgodne błądzenie". (XV, XVI)
W tejże odzie mówi dalej du Bellay:

La providence divine
Mit en nous ses petits feus
Nous faisant sentir par eux
De lieu de notre origine.
Ainsi de raison l'usage,
Qui n'est en autre animal,
Fait que l'homme qui est sage,
Discourt le bien et le mal.
Mais le gros fardeau moleste,
Dont notre esprit est vêtu,
Farde souvent la vertu
De l'âme qui est celeste.
De là provient la liesse,
La douleur et le souci.
La peur et la hardiesse,
La haine et l'amour aussi.
De là provient la furie
De toutes les passions,
Qui sur nos affections
Exerçent leur seigneurie.
Si la raison seule guide
De nos esprits aveuglés
Souvent ne trouve la voie
Aux appétits déréglés.
~~[illegible]~~
~~[illegible]~~
~~[illegible]~~
~~[illegible]~~.

Źródłem tego wykładu nauki platońsko chrześcijańskiej z myślami Harzyńskiego dowodzić niepotrzeba.
Warto też zaznaczyć, że i fakt, iż wśród poezji Harzyńskiego pojawiło się tłomaczenie łacińskiego wiersza Witalisa – Epitaphium Rymont (XL) należy najpewniej

zawdzięcać du Bellay, który ten wiersz przełożył wierupełnie dostownie w Antiquités de Rome.[1] Przekład harzyńskiego jest w granicach możliwości wierny oryginałowi, którego rzeczność w gore słów musiała się w owym czasie szczególnie podobać.

---

1) ~~Le premier livre des~~ Antiquités de Rome, III:

Nouveau venu, qui cherche Rome en Rome
Et rien de Rome en Rome n'aperçois,
Ces vieux palais, ces vieux arcs que tu vois
Et ces vieux murs, c'est ce que Romme on nomme:
Vois quel orgueil, quelle ruine, et comme
Celle qui mît le monde sous ses lois
Pour donter tout, se donta quelquefois,
Et devint proie du temps, qui tout consomme.
Rome de Rome est le seul monument,
Et Rome Rome a vaincu seulement.
Le Tybre seul, qui vers la mer s'enfuit,
Reste de Rome. O mondaine inconstance!
Ce qui est ferme, est par le temps détruit,
Et ce qui fuit, au temps fait résistance.

Na podstawie powyższego porównania stosunku Karzyńskiego do szeregu autorów formułujemy następujące wnioski:
W naśladowaniu przez Karzyńskiego wyników cudzych, zarówno w wyborze utworów, ~~XXXXXX~~ jak i w sposobie naśladownictwa okazuje się szczegółowa znajomość teorji du Bellay'a i dążenie do jej zastosowania. Ta teorja trafiła na grunt podatny, t.j. na umysł żądny erudycji, a jednocześnie usposobienie samodzielne, charakter silnie zarysowany. Dlatego Karzyński, naśladując, ani na chwilę nie przestaje być osobą, twórczość jego jest jednolita; śmiało można powiedzieć, że Karzyński, studjując dzieła cudze, dobierał je „selon son naturel" i że to studjum było dlań sposobem pełniejszego uświadomienia siebie i rozwijania własnej indywidualności, oraz zdobycia środków dla jej wzmocnienia.
I tak: Twierdzenie du Bellay'a „szczęście ludzkie zależy od wniknięcia w rzecz, a nie od dźwięku słów" trafiło zrazu u Karzyńskiego na pewien opór, skrzyżowało się z pragnieniem młodego poety ujawnienia swego talentu słowa. Zgodnie ze swym młodzieńczym humorem ~~[illegible]~~ Karzyński znalazł wyjście z tego zawikłania, obierając drogę żartu i parodji. I oto, w pierwszym okresie twórczości Karzyńskiego, erudycja idzie prawie zawsze na służbę wesołości poety, wspomaga rozwój jego dowcipu, który, najbliższy gallijskiemu esprit, krytaćony zwłaszcza na najdrobniejszych pur sang francuskich zwrotach Marot'a, wyodrębnia się w dziejach humoru i dowcipu polskiego. W rozprawie St. Dobrzyckiego p.t. Humor i dowcip w Polsce XVI w.[1] utwory wesołe

[1] „Lud" T. XI, zeszyt I, Kraków, 1905.

Szarzyńskiego nie zostały uwzględnione, a jednak właśnie budzą one zajęcie zwłaszcza w ujęciu historycznem. Humor polski w w. XVI jest zawsze niewybredny, dowcip często rubaszny, występuje zazwyczaj w postaciach najłatwiej uchwytnych. Rej jest zawsze, gdy się śmieje, jaskrawy i prostacki; Górnicki i Kochanowski bywają często nieżyczliwi. Szarzyński wyjątkowo staje się zwolnym rubaszne (tranka L. XVII). Jego dowcip, oparty bardziej na misternej parodyi, nie wyskakuje w oczy, lecz wciąga w labirynt subtelnych pomysłów, jego dyskretny żart nie jest do śmiechu, lecz do uśmiechów.

Ulegając szybkiej ewolucyi, Szarzyński wkrótce porzuca żart. W miarę pogłębienia moralnego, coraz trafniej wprowadza w czyn postulaty du Bellaya do naśladownictwa. Kierując się teraz ku najlepiej harmonizującym z nim utworom religijnym i platonizującym, przenika do jądra cudzego dzieła, wzbogaca się jego myślą najgłębszą, przejmuje się uczuciem, które je ożywia, i tę istotę rzeczy stara się wyrazić w innych słowach, z inną ozdobą i z przystosowaniem do siebie. Tak postępując, blisko spokrewnił się ze uczuciami ducha średniego Zachodu i, zgodnie z życzeniem du Bellaya, obdarzył literaturę polską wiernymi jej skarbami, a zarazem uratował swoją odrębność i jednolitość, tak, iż poezja jego mimo erudycyi stała się według jego tęsknoty: „własny, czysty, nowy".

I.

Umiejętność przystosowania formy do treści

1. I. „Uszlachetnienie" mowy poetyckiej.

Pragnąc przyczynić się do wykształcenia i wzbogacenia francuskiej mowy poetyckiej, du Bellay wskazuje jako najskuteczniejszą drogę do tego celu – zapożyczanie z cudzych literatur głębokiej i uczonej treści poezji i wpajanie tej treści mowy rodzimej. Stawiając takie wymaganie du Bellay kieruje w silnem poczuciem potrzeby wzajemnej odpowiedniości w poezji – treści i mowy.

Aby należycie wyrazić treść „uczoną" poeta musi w pewien sposób kształcić mowę, dociągnąć ją do poziomu mowy „uczonej."

Nie du Bellay zgoda od poety, aby zbiegł od tłumu, nie liczył się z głosem opinji nieświadomego ogółu, nakazuje mu, aby cofnął się w zacisze i wymaga wytrwałej pracy w samotności: niech poeta poprawia, dodaje, odejmuje, odmienia, czego nie mógł robić w pierwszym porywie i zapale twórczym. (Obr. ks. II, r. XI)

W satyrze na poetę-dworaka[1] du Bellay ironicznie go przestrzega: „mais garde toi d'user

Des mots durs, ou nouveaux, qui puissent amuser
Tant soit peu le vulgaire: car la douceur du style
Fait que l'indocte vers aux oreilles distille."

Zatem, stosując tę przestrogę naodwrót, dowiadujemy się

[1] „Le poète courtisan."

że poeta nie ma nawet cofać się przed słowem twardem, jeśli go wymaga wzgląd wyższy nad potoczystość wiersza. – Te wskazówki należy zestawić z cennem spostrzeżeniem Chmielowskiego co do poezji Karczyńskiego:[1]
„Rzecz szczególna – mówi Chmielowski – wiersze młodociane są gładkie i potoczyste; późniejsze – chropowate; ale w tamtych niema zwrotów oryginalnych, autor posługiwał się frazeologją utartą; w tych zaś jest takie zeszodlowanie wyrażeń, taka świeżość w przenośniach, taka malownicza zwięzłość, że wynagradzają one niewyrobienie wierszowe...".
Zdaniem chropowatości późniejszych utworów Karczyńskiego zapewne częściowo należy złożyć na karb nieuwzględnienia pewnych właściwości rytmu Karczyńskiego. Ale niewątpliwie farcia są pozorne i przy najlepszej woli niepodobna nie zauważyć usterek. Czytelnika uderzą odstręczać tak zawiłe przekładanie jak:

„Farbę bugowej, widziałem, krew wody
Nasza zmieniła przez pohańskiej szkody" (XVIII)

„"przez rozliczne i spuszczające zdroje
Krew przeciwnych, Dunaju, tuczył ryby twoje" (XX)

Silnie razi zarówno rym niedołężny, jak i zestawienie wyrazów w dwuwierszu

„Kto się, gdy nieba chmura nie zakryła
Patrzyć na jasnych gwiazd blask nie zdumiewa" (VIII)

lub wyrażenie „niech wskok wstyd poczuję..." (XII) itp.

[1] Chmielowski, Historya literatury polskiej, Warszawa 1899, tom I, str. 222. Spostrzeżenia tego niestety nie uznawał Kozłowski redagując nowe wydanie Historji literatury polskiej Chmielowskiego. (~~wydało~~ w 1914)

Różnica pod względem gładkości i łatwości wysłowienia między wierszami wczesnemi i późnemi jest istotna. Zarazem jednakże jasno się ona tłomaczy wysiłkiem w kierunku oznaczonym przez du Bellay'a. Kilka utworów Szarzyńskiego posiadamy w dwóch redakcjach (psalm LII, wiersz o cnotach szlacheckich, epigramat „Bóg nas wyżdi," frasza o Królu Agatokleie) Porównanie dwóch redakcji za każdym razem dowodzi, jak usilny trud poprawczy stosował Szarzyński do swoich utworów. Poeta stopniowo coraz poważniej waleczył z mową, stosując dwa działania: szukał wyrażeń trafnych dla coraz trudniejszej treści i baczył, aby te wyrazy i ich zespoły były „uczone", niepowszednie. Dążąc ku temu, mijał się z prostotą, musiał nieraz trafić na ~~zespół~~ słowo twarde i zgodzić się na zespół niezgrany.

Wysiłek ~~w~~ w kierunku dostrojenia mowy do uczonej treści du Bellay stara się poecie ułatwić, podsuwając mu przepisy dotyczące składni, oraz kształtowania wyrazów. (Obr. ks. II z. IX) Szarzyński do tych przepisów zastosowuje się dokładnie. Co do składni du Bellay życzy sobie, aby poeta usiłował naśladować jak najdokładniej układ zdania i sposób mówienia łaciński, na ile tylko pozwoli na to swoiste właściwości obu języków (łaciny i francuskiego).

Fakt zbliżania układu zdań polskich do układu łacińskiego w poezjach Szarzyńskiego został szczegółowo wyświetlony w monografji Ćwika[1]. Gdy uwzględnimy obeznanie poety z teorją du Bellay'a dzieje Szarzyńskiego ~~[illegible]~~ okaże się świadome i celowe. Studjum

[1] Pam. liter. 1907. zesz. III, str. 308, zesz. IV, str. 442-43

składni łacińskiej niewątpliwie przyczyniło się znacznie do nadania wyrażeniom Karpińskiego tak bardzo dlań znamiennej zwięzłości.

Do zwięzłości zachęcał Karpińskiego du Bellay także kiedyindziej, zalecając unikania słów zbytecznych. Ale Karpiński, idąc zapewne za przyrodzoną skłonnością, wszakże zdaje się lepiej jeszcze, niż sam du Bellay, pojął, że postulat zwięzłości jest pierwszym do spełnienia jeśli chodzi o nadanie mowie walorów uczoności.

Du Bellay radzi naśladować, tak jak łacińską, również i składnię grecką, zwracając uwagę na bliskie podobieństwo między językiem francuskim a greckim. Może właśnie ta okoliczność podobieństwa języka francuskiego z greckim, wobec odmienia różnic między temi językami a polskim, a może nieznajomość języka greckiego sprawiła, że Karpiński całą uwagę zwrócił w kierunku upodobnienia składni polskiej do łacińskiej.

Poeta, zdaniem du Bellay, winien nietylko uczyć się od starożytnych składni, lecz i wzbogacać rodzimy język poetycki wyrazami nowemi, kształtując je na wzór ~~starożytnych~~ wyrazów języków starożytnych. Jest to bardzo ciekawe spostrzeżenie, jak Karpiński stosował odnośne wskazówki du Bellay, przyczem bądź tworzył neologizmy, bądź korzystał z mniej pospolitych wyrazów istniejących. A tak du Bellay zaleca „śmiałe" użycie czasownika w trybie bezokolicznym, zamiast rzeczowników. Przykłady: l'aller, le chanter, le vivre, le mourir. Więc Karpiński mówi: „I nie miłować ciężko i miłować nędzna pociecha", a obok tego spotykamy u niego szereg takich rzeczowników odczasownikowych jak „miłowanie", „bojowanie", „zepsowanie", „zrozumnoś".

Du Bellay zgadza formowania rzeczowników odprzymiotnikowych (adjectifs substantivés)[1], jak „le liquide des eaux" le vide de l'air itp.

U Karzyńskiego czytamy:

„..... zawrzeć i wietrzne próżności
I mózg wodą zniósł z ziemnej ciężkości." (p. I (VIII))

a poza tym jaskrawym dowodem wierności nauczycielowi, spotykamy jeszcze cały szereg takich formacji: „szczęśliwość", „lubość", „zwierzchność" itd.

Du Bellay poleca łączenie z bezokolicznikiem takich czasowników i imiesłowów, które z natury swojej z nim się nie łączą, np. tremblant de mourir, volant d'y aller, zamiast craignant de mourir i se hâtant d'y aller — Karzyński używa przymiotników odprzysłówkowych tam, gdzie należałoby użyć pokrewnych imiesłowów:

Narodzie głupią mądrością chlubiący
I bożkom zmyślnym wierzyć uporczywy[2]

Du Bellay zachęca do użycia „des noms pour les adverbes", a jak to rozumie, wyjaśnia się na przykładach: ils combattent obstinés, zamiast obstinément, il vole leger, zamiast legerement.

U Karzyńskiego: „Siej jak gwałtem obrotne obłoki
I Tytan przydki lotne czasy pędzą!" (Sonet (II))

Du Bellay wskazuje, ~~że~~ że jest jeszcze „tysiąc innych sposobów mówienia, które będziesz mógł poznać przez częstą i ciekawą lekturę lepiej, aniżeli ja potrafiłbym je wypowiedzieć."

Jest w tem zachęta do dalszych doświadczeń, których Karzyński nie omieszka czynić. Pomiędzy innemi znamienne dla Karzyńskiego są przymiotniki negatywne, formowane z istniejących pozytywnych przez dołączenie przyimka „bez", dzięki którym powstają

1) „pourvu que telle manière de parler ajoute quelque grâce et véhémence: et non pas „le chaud du feu," le froid de la glace, le dur du fer et leurs semblables.

2) Chrzanowski w przedmowie do wyd. poezyj Karzyńskiego zwraca uwagę, że verte

przez poetę ulubione są przymiotniki na -liwy, -liwy:
bojaźliwy, wstydliwy, trwożliwy, obyczajliwy, wstydliwy,
zatroskliwy, chętliwy, wesołowy, płaczliwy, złośliwy,
pożądliwy...

wyrażenia tak zwięzłe jak: „Pani bezrówna", „zakochanie wszego bezżędne".

W związku jeszcze z powyższemi uwagami, du Bellay zaleca z naciskiem przejęcie od starożytnych częstą u nich postać mowy – omówienie (antonomasie) – jest to bowiem również zamiana właściwego słowa bardziej poprzedniego przez wyrażenie zradne, bardziej uroczyste. Szarzyński pilnie stosuje omówienie np. w sonecie do Najświętszej Panny (sonet III [IV]). Także zużytkowuje jeden z przykładów omówienia przytoczonych przez du Bellay'a: „le père foudroyant" zamiast Jupiter, pisząc: „dla możnej Junony
Władającego gromem pana żony (L X)

(9 wersów)

Wreszcie, skoro du Bellay poucza, że nietrzeba mówić: „depuis l'Orient jusques à l'Occident, lecz np „depuis ceux qui voient premiers rougir l'aurore, jusques là où Thetis reçoit en ses ondes le fils d'Hyperion" – u Szarzyńskiego znajdzie się zbudowane skromniej, bez nieodpowiedniej dla psalmu mitologii, ale według tejże zasady – wyrażenie:
„Od wschodu biegąc aż tam, gdzie postawa
Noc ciemna..." (psalm I (VIII))

W sprawie nadania mowie poetyckiej charakteru uczonego niemałowaną rolę odgrywają rymy. Dlatego rymowanie omawia du Bellay w osobnym rozdziale (ks. II, rozdz. IV), zalecając usilnie, aby rymy były bogate. Jednakże poeta nie ma rymować wyrazów podobnych jak „éminent" i „imminent", „misericordieusement" i „mélodieusement". Natomiast du Bellay zaleca rymować wyrazy bardzo

długie z bardzo krótkiemi (les mots manifestement longs avec les brefs, aussi manifestement brefs)
Du Bellay ma tu na myśli podział wyrazów na długie i krótkie według samogłosek długich i krótkich, dlatego „passe" jest krótkie od „trace", „metre" od „maître". Ale przykład chevelure – heure mógł naprowadzić Harpyńskiego na ~~[illegible]~~ pojęcie wskazówki du Bellay'a w sensie ~~[illegible]~~ zasady do tworzenia wyrazów ~~krótko~~ wielosylabowych z jedno- lub dwuzgłoskowcami, jak w rymach „ale-doskonale", „iż nie-ojczyźnie", „i to-sowito" itd
Skłonność Harpyńskiego do rymów bogatych i trudnych ~~była~~ jest widoczna i była podkreślana przez krytyków.[1]

[1] ~~[illegible]~~ Tarnowski mówi, że w wierszach Harpyńskiego „mnóstwo jest rymów łatwych i niedoskonałych, aż[e]li u Kochanowskiego." Hist. literatury, T. I nr. 267

2. II Ewolucja od form dowcipnych do form lirycznych.

którzy mieli najwyższe upodobanie do formy dowcipnej: do strof kunsztownych, do przenośni, porównań, antyter, z których czysto popis gęstości umysłu; i do wielkiego rodzaju igraszek słownych. Celując w tem, stosowali formę dowcipną bez względu na treść utworu. Nie tylko w poezji popetrarkowskiej, lecz i nawet w utworach Petrarki obserwujemy międzyokrotnie brak harmonji i rozminięcie się z pożądanym efektem z powodu wyrażania treści dostojnej zapomocą mowy igraszkowej.

Natomiast u Marot'a niezawsze, ale często, z igraszkami formalnemi zestraja się lżejszy sens utworu i uśmiech poety. Podobne zestrojenie formy i treści widzimy we wczesnych wierszach Szarzyńskiego.

Gdy mijają wesołość i lekkomyślność Szarzyńskiego, z twórczości jego usuwają się formy dowcipne. Szarzyński zwraca swoje wysiłki ku temu, aby przyskać zdolność należytej ekspresji bogatej gry słownych, silnych uczuć. Na tej drodze spotka się znów z życzeniem du Bellay. „Ten będzie istotnie poetą, jakiego szukam na niwie naszego języka – mówi du Bellay – Kto sprawi, iż się będą obuzzać, uspakajać, cierpieć, kochać, nienawidzieć, pocieszać, dziwić się: słowem ten, który będzie dzierżył cugle moich uczuć, zwracając mnie to tu, to tam, według swej woli." (Obr. ks. II z. XI)

Ale nad sposobami osiągnięcia takiej ekspresji uczuć w poezji du Bellay nie zastanawia się bliżej. Szarzyński ~~nie mówi~~ (figurach mowy, o rytmie ~~du Bellay~~ nie mówi) prawie nic.

Co do postaci i zwrotów mowy, du Bellay odsyła czytelnika do innych dzieł „wielkiej liczby doskonałych filozofów i mówców, którzy o tem pisali" (Obr. ks. II, r. IX), zachęcając poetę do pilnego czytania i odczytywania tamtejszych dzieł teoretycznych. Sam rzuca tylko parę napomnień co do omówień, a także co do epitetów. (Któż określenia winny być trafne, nietylko odpowiednie dla rzeczowników, z którymi są połączone, ale i zupełnie zgodne z tem, co chciał powiedzieć poeta, iżby nie nazwał on fali „rozkołysaną" (ondoyante), gdy chce ją okazać „rozhukaną" (impétueuse), a płomienia „gwałtownym" (flamme ardente), gdy chce go okazać „mdlejącym" (languissante); mają być tak dobrane, aby bez nich było powiedziane znacznie mniej, niż z niemi, czyli, iżby ~~nie~~ były nierbyteczne (non ornés); przykłady zbogacających określeń to: la flamme devorante, les soucis mordans, la germante sollicitude. Określenia nie mogą być chwiane. (Obr. ks. II r. IX) —

Du Bellay zatem daje bodźce do stosowania określeń uczuciowych t. j. takich, które ujawniają realnego uczuciowy poety wobec danego zjawiska.

Już we wczesnych utworach Szarzyńskiego przeważają określenia uczuciowe, jak „dzieciś najpiękniejsze", „ciało

*) du Bellay zaczyna tu dopiero torować drogę (oczywiście w zakresie teorji, nie w praktyce) bo Francuzi przed nim mieszali pojęcie rytmu z pojęciem rymu, jak o tem sam du Bellay świadczy.

śliczne", „oczy wdzięczne", „usta nadobne", „Hazeyus na niższkniejszej urody" itd. Bardziej spotykamy się z bardziej obrazowe, ale które są zarazem konwencjonalne, np. zimne: „szyja liljana", „Wenera różana".
Później określenia bardziej stają się w większości coraz wymowniejsze uczuciowo, a już zupełnie nieobrazowe np. „szczęśliwa miłość", „stworzone serce", „śmiałość żądana", „śmierć chciwa"

„Panie nasz wszechmogący, wieczny, niepojęty"...
„Wiekuista mądrości Boże niezmierzony,
Który wszystko rozumiesz nie będąc wzruszony"
„Panno bezrzemna"...

W wierszach erotycznych i w paru innych wierszach wczesnych Kazimierskiego są przenośnie kształtowane według manieru włoskiego. W tych manierycznych przenośniach zatarcie granic między zjawiskami przyrodzonemi a fizycznemi idzie o lepsze z hyperbolizowaniem zjawisk. W wyrażeniach takich, jak „serce, co pałało płomieniem wściekłem" (L. XI), albo „serdeczne ognie" (L. XI) punktem wyjścia jest uczuciowe powinowactwo pojęć. Ten związek poeta świadomie przecina, zastosowując przenośnię i wprowadzając czytelnika w niepewność co do tego, czy ma przed sobą upodobnienie wyłącznie uczuciowe, czy też określenie rzeczywistości spostrzegalnej przez zmysły; bo poeta umyślnie podkreśla szereg rysów fizycznych

miesza przenośnie z wyrażeniami zjawisk realnych i tam, gdzie zjawisko fizyczne występuje tylko zastępczo za psychiczne, ~~tem nie mniej~~ przypisuje im skutki realne:

Albo łzami gęstemi wzrastek zs oblewam,
Albo serdeczne ognie wzdychaniem odkrywam.
Ognie, któreby w popiół dawno mię zpaliły,
Gdyby mię łzy wilgotne czysto nie kropiły;
Które tak czysto płyną, żeby już nie ciało,
By go ogień nie mniej wody być musiało." (L. XI)

Tak w rezultacie otrzymujemy sztuczne wytwory pseudoumuciowe i pseudo-obrazowe, które Krzyżski stosował najczęściej z uśmiechem żartobliwym.

Z biegiem czasu wartość umuciowa przemówi Krzyżskiego coraz bardziej zs wzbogaca. Krzyżski porzuca formy dowcipne, odwołujące zs do sprytu czytelnika i daje przenośnie i porównania prostsze, bardziej obrazowe i umuciowe. W związku z celem podniecania uczuć Krzyżski obarcza wybitną skłonność do przedstawiania przedmiotów w ruchu; takiem jest przedstawienie kamienia

„jako z działa śmiertelnego
Kamień, płomienia gwałtem ostrzystego
Z hukiem wyparty, jako przez wiatr zradki
Leci przez ciała daje im upadki." (XVIII)

lub żywe przedstawienia lwa i tygrysa, opadniętych przez łowców (XVIII i XIX).

Znaczna obrazowość w określeniach, przenośniach i porównaniach psalmów Kazyńskiego tłómaczy się przedewszystkiem impulsem w tym kierunku tak ze strony tekstu Dawidowego, jak i ze strony Kochanowskiego. Ale Kazyński posuwa się dalej w dążeniu do osiągnięcia możliwie największej ekspresji uczuć. W całym szeregu późniejszych przenośni i porównań uwidocznia się fakt, że poeta przestaje dbać o obraz, mając wyłącznie na celu nastrój i uczucie poeta. Mieszają się fizyczne z przyrodzonem, ale nie dąży już teraz do wprowadzenia czytelnika w niepewność co do tego, z jakiego rodzaju zjawiskami, zmysłowemi, czy niezmysłowemi, ma do czynienia, lecz nie dozwala im skierować się do świata zmysłów, zmuszając do całkowitego skupienia uwagi na realnej uczuciowo-nastrojowej.

„Tyś jest dusz naszych jak księżyc prawdziwy
W którym niecznego bacymy promienie
Miłosierdzia ..." (IV)

Nieobrazowe, a wyłącznie uczuciowo-nastrojowe są nawet takie porównania, jak:

„Ale kto jest szczęśliwy, choć dyamentowy
Wdział zbroję, wojnę cierpiąc długą i surową" (XII)

gdzie wyrażenie „dyamentowa zbroja jest zapewne nietatwe do uzmysłowienia ale wywołuje uczucie

najwyższego hartu,"

lub

„Ale ta twa pomocna Łaska Panie wiecznie,
By cień światła twojego ten ti blask słoneczny,
Chociaj wszecy oświeca..." (XII)

między wyobrażeniami bowiem cienia i blasku zachodzi sprzeczność, uniemożliwiająca działanie wyobraźni wzrokowej w tem porównaniu, ale w kontrasście nerwu związanych z wyrazami cień i blask słoneczny, rodzi się silne odczucie różnicy pomiędzy światłem Łaski Bożej a blaskiem słońca.

Wielokrotnie Szarzyński wskazuje swój cel w zbliżaniu pojęć, uwydatniając go zapomocą określeń pojęć zestawianych, określeń, które bądź bezpośrednio znaczą nerwem, bądź je silnie sugerują, np.

„Patrz, jak gwałtem obrotne obłoki
Z Tytanem [illegible], lotne czasy będą!" (II)

---

[1]) wyrażenie zapożyczone od starożytnych, może via Kochanowski: w „Muzie" Kochanowskiego, w ustępie, który jest zarazem opisu walki bogów z Tytanami z 4 od. ks. III Horacego, czytamy:

„Tu w szerokim dyamencie Marsyjczyk stoi..."

w pieśni I ks. I, która jest przekładem ody 24 ks. III Horacego, Kochanowski mówi:

„Jeśli dyamentowe gwoździe mus ma wzięta,
Któremi natwardszego umie pożyć sęku;"

więc w wyrażeniach tych nie chodzi o blask, lecz o hart.

Kiedyindziej, tam gdzie Kochanowski użyje wyrażenia obrazowego, Szarzyński przekształci je na subjektywno nerwowe, np. Kochanowski pisze: „Sklep niezstawiony, złotemi [illegible] gwiazdami natknioną", Szarzyński: „mnóstwem gwiazd ślicznych niebo ozdobione"... (VIII)

„... gdy na nas grzech straszliwy
Przywodzi smutnej nocy ciężkie cienie." (IV)

„Serca nasze osnadła rdza grzechów płaczliwa..." (XIV)

„Chętna twardym munsztukiem twego moc zgorszenia..." (XIV)

Łatwo jest to zrozumieć sprawdzić na przykładzie jednego motywu ewolucję Szaruńskiego od lubowania się w manierze włoskiej poprzez przedstawienia uczuciowo-obrazowe, do postawienia w przewrotnym czy rozórnaniem dla wywołania nastroju i uczucia, bez przywiązywania wagi do obrazu.

Oto poeta w nagrobku „jednej pannie" (XXXIX) przyrównywa zmarłą do kwiatu. Ten nagrobek, który szeregowanie hodowi z Sienkiewiczowi, jest jednak chłodniejszy od wielu innych i wykazuje manierę włoską, w nagrobkach parokrotnie, przez Szaruńskiego, zastosowaną bez uśmiechu — jest to zupełna koncesja na rzecz mody. Widzimy tu charakterystyczne dla maniery włoskiej igranie zamiennie pojęciami; Szaruński, sam wskazując na dziwność swoich przedstawień (wtrącenie uwagi: „dziwna rzecz!"), mówi, że ten kwiat, któremu ani Helena ani Wenus nie była równa w piękności, został spalony przez płomienie febry ciężkiej:

„Te mu tę smutną tętkę gwałtem zamurzyły.
I aż ogniem strzędrony na tem grób pokroniony
Zaś, tuż (dziwna rzecz) u żnidrie odrodzony."

Bardziej obrazowe porównanie dziecka zmarłego do kwiatu ściętego zawrześnie spotykamy w nagrobku Marcinowi Starzechowskiemu (XXVIII)

„Równie tak kosą ostrą i pracowity
Oraz kwiateczek wonią znamienity
Nowo rozkwitły, ścina niebacznie,
Którego długo czekały tęsknie
Śliczne Dryady, igdajże go zowie
I dla wzmóżes i czołu k ozdobie
A on z drugimi na połkosie kwiatu
zóż, już zwiędły gwałtem, a nie latki."

O ile jednak wyraźniej „trenie V" Kochanowski podda wyobraźni wzrokowej czytelnika obraz „małej dziwki" pod wysokim sadem, która „idzie z ziemie ku górze", a nie ma jeszcze gałęzi ani listków, wschodzi tylko dopiero „zielonym prętkiem"; a tłem jej są „ostre ciernie" i „zwarte pokrzywy".

Sposób charakterystycznego użycia po raz trzeci tego porównania zwartej do kwiatu w nagrobku Zofji Kostezance (XXV) posiada jej wspólnie znamienna różnej metody artystycznej trzeciego w wielkim porównań, co też zgadza się z daty śmierci Kostezanki w 1580 r. W tym bardzo pięknym nagrobku poeta mówi o kwiatku zerwanym przez „okrutnej śmierci":

„Wżdy twój jad próżny: bo ten kwiat ku wiośnie
Tej ostatniej i wiecznej wyrośnie
Wonie lilej pełen i czystości
I kwitnąć będzie prócz straceniu zwiędłości,
Ozdoby onym, co na baranku
Chwalą pieśń krzyczą wdzięczną, czystą, nową."

We wrażeniu tego wiersza zjawia się obraz mglisty, albo

nie zjawia się wcale: Poeta przedstawia kwiat raz jako rozerwany ręką śmierci, za chwilę jako zabity jej jadem, i, przerzucając obraz w przyszłość na to wróżby „ostatniej i wiecznej", przypisuje kwiatowi zmartwychwstałemu woń lilji i czystość cechę moralną. Ale jestto apostrofa nawskroś liryczna, głęboko natchniona, doskonale zharmonizowany akord tonów uczuciowych. Zwrot końcowy, określający pieśń aniołów, odrzuca szereg tonów uczuciowych najsilniejszych, wieńczących ten krótki utwór wyrazem tęsknoty poety do pieśni „własnej, czystej, nowej."

Jak przenośnie i porównania, tak i antytezy służą innym celom u początku, a innym u końca drogi artystycznej Szarzyńskiego. Początkowo antyteza uwydatnia dowcip poety, nadającego pozory prawdopodobieństwa nieprawdopodobnemu sprzęgnięciu sprzecznych zjawisk. Wrażeniem czytelnika jest zdziwienie wobec takiej sytuacji i uznanie dla sprytu autora.

Owo nigdy, iż o to nie przestają wadzić
Ciężki płacz, srogi płomień, kto mnie z nich ma zgładzić.
W tem zesterhu co cierpię chciej uraiyć sobie,
Lecz jeśli i to trudno, powiem ja sam tobie:
Żywot mię już opuścił, śmierć się mię wzięć ma:..." itd (L. XI)

W dalszej twórczości Szarzyński narzuca antytezie nowe zadania. Poecie nie chodzi już o zręczny pomysł, lecz o wyrażenie ~~[illegible]~~ (antyteza pozwoliła mu rzeczywistości —

przedewszystkiem) ~~autor~~ do wyrażenia rzeczywistej w nim rozterki uczuć:

„Pokój – szczęśliwość, ale bojaźnie
Byt nasz podkrzebny ...." (V)

a także do ~~[illegible]~~ zaznaczenia cudów Bożych:

„Przedrzyma matko stworzyciela swego!" (IV)
„Boże niezmierzony,
Który wszystko poruszasz, nie będąc wzruszony..." (XV)

Tu wrażeniem czytelnika będzie już nie zdziwienie lecz podziw wobec zjawiska, a myśl jego zżrodkuje się na rzeczy wyrażanej, nie zwracając się natychmiast do oceny zalet umysłu autora.

Są to antytezy nie – dowcipne, lecz – uczuciowe.

Powtarzanie wyrazów i wyrażeń jest w poezji jednym z najbardziej konwencjonalnych sposobów świadczenia o podniecaniu uczuć. Szaszyński stosuje często ten sposób w twórczości wczesnej, gdzie chodzi mu o stworzenie nastroju uczucia. W dwóch wczesnych wierszach występują refreny, którym Szaszyński nadaje wartość powtórzeń uczuciowych, stosując jako refren – okrzyk. W L. XVI „do Pana" – refren:

„Ta Boga, daj ratunek; giną w tej cisiborcy!"

powtarza się jako czwarty wiersz każdej strofki. W L. XVI „do Anusie" – ukazuje się refren ramowy, tenże sam okrzyk pojawia się na początku i na końcu utworu – „Moja nadobna dziewczko, moje Kochanie!" Stosując często powtórzenie oddzielnych wyrazów, Szaszyński zazwyczaj uzmaga efekt powtórzenia poprzez

1) Szaszyński sam podkreśla różnicę, jaka powinna okazać się w reakcji uczuciowej czytelnika wobec przedstawień we wczesnych utworach, a zjawisk, jakim poświęca uwagę w utworach późniejszych:

W wierszu L. XV czytamy: verte!

(LXV)
do Kasie „Patrza a patrza, a jem patrza pilniej
Tym w jego sercu droga miłość silniej
Cieniem a wody – Kto się nie zadziwi! –
Płomienie żywi.

W psalmie XIX:
(VIII) „Kto się gdy nieba chmura nie zakryra,
Patrzge na jasnych gwiazd blask, nie zdumiewa?"

„... szczęśliwy, szczęśliwy,
Komu cię Pan Bóg naznaczył życzliwy." (XLI)
„I tych ci po kolędzie dawam, po kolędzie;
Proszę niech ten lekki dar wzgardzony nie będzie" (LVIII)
„Jedno się o to starać, aby miejsce miała
Gdzie indziej na życzliwość, z której się ty śmiała?
Śmiałaś się, lecz się boję, abyś nie płakała." (LXIX)

Powtórzenie umie Karzyński łączyć z nagromadzeniem pojęć, współdziałających w budzeniu żądanego uczucia. Szczególnie często występują wyrażenia tego rodzaju w wierszu „Stefanowi Batoremu" (XI), którego to utworu nie możemy uznać za wczesny, ale mamy prawo bardziej niż inne utwory Karzyńskiego uważać za popis kunsztu.

„... patrzmy
Na cnotę, na cierpliwość, wspomnimy, wspomnimy,
Że ty przedni król, hetman, rycerz piszy, konny,
Twe szczęście wojska gromi, mur wali obronny.
Ty postronne wprzód widzisz i domowe zdrady
Twym przykładem wytrwane i smutne klęsady,
Głód, i bezsen, i proch, i błota, i lasy
I wzgardzone nad głową jakmiarz zimne pasy.
....
A stramy tyran sam strach, hańbę, szkodę czuje.
Strach, hańbę, szkodę czuje, a da Bóg życzliwy...."

W innych utworach Karzyńskiego z późniejszego okresu twórczości, gdzie mamy do czynienia z uczuciami szczerymi, a nie papierowemi, zanika konwencjonalna retoryka.

Powtórzenie ~~powraca~~ zjawia się tylko w jednym wierszu, w ekstatycznej apostrofie do Boga:

„Panie nasz wszechmogący, wieczny, niepojęty,
Tobie Cheruby krzyczą: Święty, święty, święty!
.....
Już się zmiłuj nad nami, zmiłuj się nad nami,
Żeśmy nazbyt pełni szkody z despektami." (XIII)

Te powtórzenia niezwykle wzbogacają utwór, wnoszą doń atmosferę uczuciową bitwy.

Wykrzyk we wczesnej twórczości Szarzyńskiego również jest retoryką, a w później nabiera głębszego znaczenia. We wczesnych wierszach jest zjawiskiem bardzo częstem, ale w późniejszych tak się jeszcze pomnaża, że poezja ta przestaje czynić wrażenie mówionej, prawie wręcz domaga się donośnego głoszenia, wołania.[1] A że taką wtedy napewno chciał ją mieć Szarzyński, to uwyraźnia się w wyznaniu, iż Boga

„śpiewać, jako on szczęśliwy
Aniołów zastęp, nie mogę, choć żądam..." (XVI)

a o tych aniołach gdzieindziej mówi, że

„...na barankowy
Chwałę pieśń krzyczą..." (XXXV)

„Tobie Cheruby krzyczą: Święty, święty, święty!" (XIII)

Już we wczesnych wierszach Szarzyński wzmacniał wykrzyk - słówkiem wykrzyknikowem „O". Z biegiem czasu dźwięk „O" nabiera w poezji Szarzyńskiego szczególnego znaczenia. Nieraz w całym toku wyrażenia wykrzy-

[1] Bliższe zbadanie tej sprawy mogłoby wykazać, że późniejsze utwory Szarzyńskiego domagają się interpretacji kontrastowej i co do melodji mowy, i co do natężenia głosu.

kowego gra rolę dominującą. Niedość na tem, że słówko „o" towarzyszy innym wyrazom, lecz nadto w wyrażeniu takiem skupiają się słowa, w których dźwięk „o" jest obecny.

O moc, o zwrot, o skarby piłności... (II)

Ojcze dobrotliwy

Tyś jest nadzieją moją mój obrońca (X)

Co więcej, poeta dopuszcza rozziewy a-o: „Niestałe dobra. O, stokroć szczęśliwy..." (II), y-o: „zrzeczy one" (VI), e-o: „Ciebie, o stróżu mojego żywota" (X) i zwłaszcza najefektowniej posługuje się hiatusem o-o, nadając okrzykowi przeciągłość zawodzenia: „O obrońco wiecznym"... (XII), „o ojcze miłosierny..." (XIII).

Przy uczęszczaniu się rozziewów i zastosowaniu przeciągnięć syntaktycznych powstają śpiewy, które chcielibyśmy określić słowami Michiewicza: „długie, przeciągłe, jak wichru powiewy".

Narodzie, głupią nędzą chlubliwy
I błędom zmyślnym wierzyć upoczywy,
Mnóstwem gwiazd ślicznych niebo ozdobione
Obacz, a zmysły wzdy oświeć zaćmione! (VIII)

Dowcip Karpińskiego w obrębie wczesnej twórczości nie znajduje odpowiednika w kunsztownych formach wierszowych. Może oddziałała na poetę niechęć du Bellay'a dla kształtów poezji starofrancuskiej, a może ~~[illegible]~~ przeszkodą było poezyjkowe niewyrobienie poety, jakby na to wskazywał wiersz LXXV „do Kasie" w formie niedokształconego sonetu. W drugim obrębie twórczości Karpińskiego też znajdujemy formy ~~[illegible]~~ wierna nie o wiele różnorodniejsze: Opanowawszy świetnie sonet poeta pozatem unikał i wtedy form zawikłanych. Może powściągałyby one jego natchnienie liryczne. Zato w zamach dość jednostajnej formy wierszowej ~~[illegible]~~ z biegiem czasu komplikował się w sposób zwisły rytm, coraz to wydatniej służąc ekspresji uczuć.

Wiersze Harzyńskiego naogół posiadają wyraźne schematy wiersze[1]. Zamknięcia wiersze, uwydatnione w przedstawieniu graficznem, podtrzymywane są przez rymy (tylko w jednym wypadku rym wewnętrzny przeciwdziała schematowi rytmu wierszowego, w strofie Z A. VIII). W wierszach średniówkowych ze średniówką zbiega się zawsze koniec wyrazu.

Poeci polscy z epoki przedhumanistycznej „nie zdawali sobie sprawy ze znaczenia średniówki, ani z różnicy zachodzącej między męskim a żeńskim spadkiem głosu w końcu wiersza[2]. „Pióro poety humanisty wprowadza ład do tego chaosu" mówi Wójcicki[3]. U Kochanowskiego bardzo jest rzadkie męskie zamknięcie wiersza[4]. Natomiast, jeśli męskie zakończenie wiersza zostało usunięte z poezji „uczonej" jako niepożądane, to męska średniówka jest czysto stosowana jak przed Kochanowskim, tak u Kochanowskiego i jego następców.

W szeregu wypadków męskiej średniówki u Harzyńskiego musimy liczyć się z akcentem grupowym, np.

„Mam nadzieję, <u>że się</u> // nademną zlitujesz,
Bacząc, że się <u>na mię</u> // niewinnie frasujesz.
... Choćbym słowa <u>nie rzekł</u> // tak na cię wołaję."
(L. XXII)

1) Dokładny wykaz schematów wierszowych Harzyńskiego opracował prof. Łoś i podał w dziele „Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju" Warszawa b.d.

2) Łoś J. Przegląd językowych zabytków staropolskich do 1543 r., Kraków, 1915, str. 503-506.

3) Wójcicki K. Polski ośmiogłoskowiec trocheiczny, Warszawa 1916, str. 56.

4) U Harzyńskiego wskazuję krytycy tylko jeden wypadek męskiego zakończenia wiersza: „przetrwałaś już wiele, przetrwaj-że już i to"... (L. XXIII) ale jest to tylko pozór męskiego zakończenia – akcent grupowy.

Ale w tymże utworze mamy przykład dwu jednozgłoskowców przed średniówką, których zespół nie zachodzi pospolicie, a których treść dozwala ~~w jednej mierze~~ zarówno na akcent na pierwszym wyrazie, jak i na drugim:

„Przeto porzuć wczas gniew // usłysz me żądanie"...

I w tymże utworze zachodzi wypadek takiego zgrupowania, że konieczność postawienia akcentu na drugim jednozgłoskowcu nie ulega wątpliwości:

„Nie okazuj mi tak // niełaskawej twarzy"...

Treść decyduje tu o akcencie.

Podobne wypadki:

„Wenus! tego ja dziś // pożądam od Ciebie (LXXVII)

„Żywot, zwrzęcie i śmierć // i nieszczęście moje (LXVI)

Stosowanie w bliskiem sąsiedztwie ugrupowań wyrazowych które domagają się akcentu na zamykających je jednozgłoskowcach (ewentualnie mętniej średniówki) i takich, w których występuje na końcu bądź wyraźnie akcentowany, bądź wyraz parozgłoskowy, może wywoływać kunsztowny efekt subtelnej gry rytmicznej w związku z grą wyrażanych w utworze myśli. Tak jest we pasnie o Kasi i Annsi:

„Annsia zda mi się być // piękniejszą nad Kasią,
Kasia zda się piękniejszą // nad Annsią zasię.
Jamta nad tą, a ta też // nad tamtą wdzięczniejsza;
W rozmaitości ja też nie wiem, // która przyjemniejsza.
To jedno wiem, że obie // bez miary miłuję.
Jak to może być? Nie wiem. // Ale miłość czuję." (LXVII)

Wogóle Kazyński ma skłonność do zamykania grup wyrazów jednozgłoskowcem na który pada najsilniejszy akcent. Stosując takie grupy w szeregowości przed średniówką, poeta osiąga u średniówki wyższe napięcia, a także zapewne silne natężenie i wzniesienie głosu, poczem w części drugiej wiersza następuje energiczny spadek. Wytwarza się rytm kontrastowy.

„Ale jeszcze trwaj ten targ; otwórz bramę,
Otwórz, już mię wstyd // mieć mur za obronę." (XVIII)
„Jaki był on mąż, // widząc swój lud zbity..." (XVIII)
„Tu niechaj mój głos, // choć nierówny idzie..." (XVI)
„Słusznie; widząc ludzki błąd // i krótkie tu mrzenie..." (LII)

Przykładów tego rodzaju jest u Kazyńskiego bardzo wiele. W związku z tą skłonnością można nawet dopatrywać się u Kazyńskiego niekiedy tendencji do przesuwania akcentu grupowego, jak to pokaże się na przykładzie psalmu LII.

Kazyński uwydatnia czasem podział średniówkowy nawet przez ~~symetrję~~ symetrję w wyprowadzanej myśli: decz, jeśli pozatem ~~Kazyński~~ często zamknięcie wierszowe i średniówkę podkreślał przez odpowiedni układ syntaktyczny, to jednak zuamowanie często nie wprowadzał zgodności rozczłonkowania syntaktycznego z rozczłonkowaniem wierszowem. Traktując pod tym względem zamknięcie wierszowe prawie narówni ze średniówką, Kazyński wprowadza

wiele przeciągnięć pozaśródwierszowych i pozawierszowych, stosuje zarówno na miejscu zamknięcia wierszowego, jak na miejscu śródwierszowem całkowitą gamę rozciągłości pauz, od pauzy, której graficznym znakiem jest kropka, aż do ledwie uchwytnego przecięcia (coupe) osiągniętego przez bardzo śmiałe przeciągnięcie:

„On w pierwszej ojczyźnie,
Gdy mu wzięli błąd bezbożny, sam się oparł, iż nie
Zgasła powszechna wiara.

W utworze, gdzie reguły jest jednostajny rytm według schematu 7+6, oczekujemy zrównoważenia tak śmiałego przeciągnięcia odpowiedniem wzmocnieniem ~~następnej~~ następnej pauzy. Istotnie na śródwiórkę następującą po zachwianem zakończeniu wierszowem pada kropka.

Gdy pauza wierszowa nie schodzi się ze znakiem przestankowym, to wartość tej pauzy zależeć będzie nietylko od tego, w jakim stosunku syntaktycznym pozostają do siebie rozsunięte wyrazy, lecz i od tego, jaka jest spoistość więzi syntaktycznej, rozerwanej przez pauzę wierszową, względnie do najbliżej poprzedzającego ustosunkowania syntaktycznego. Im bowiem rozerwana więź syntaktyczna będzie od poprzedzającej spoistsza, tem silniejsza wytworzy się dążność do zmniejszenia pauzy wierszowej.

„Nie psuj niepotrzebnemi łzami wdzięcznych oczy..."
(LXII)

„Narodzie głupią // mądrością chlubiwy..." (VIII)
W takich razach widzimy jakby wzajemne ustępstwa z wymagań, nagmanie się ku sobie składni i schematu rytmicznego. Jednakże, nawet gdy mamy do czynienia z przerwaniem silnej więzi syntaktycznej, jeśli na miejscu poprzedzającej pauzy wierszowej uwzględnimy (byle nie zbyt słabo) przeciągnięcie syntaktyczne, to okoliczność ta może wpłynąć na przedłużenie drugiej z rzędu pauzy wierszowej; wpłynie tem znaczniej, im poprzednie przeciągnięcie syntaktyczne jest energiczniejsze i im bardziej z ogólnego charakteru utworu wynika potrzeba podtrzymania schematu rytmicznego. Jak będzie w wyrażeniu Krasińskiego

„...a po wielkim
Świecie jej słyszny // głos i uszom wszelkim." (VIII)
Występująca w całej sile pauza składniowo-nienaturalna szczególnie uwydatnia wyraz, który odcina. W wierszach Krasińskiego, przy dość wyraźnym schemacie rytmicznym często pojawiają się przeciągnięcia syntaktyczne parami i grupami i służy to do uwydatnienia jakiegoś zwrotu myśli, pogłębienia jakiegoś tonu uczuciowego,

„Bo mojem-
Co może być, ponieważ // sam nie jestem swojem?"
„Komuś to kiedy, iż go miłowano, (L VIII)
Wadziło? Komuś // za miłość łajano? (L X)
Pauza wierszowa jest nietylko dodatkową pauzą w zdaniu lecz nadto, w razie gdy odcina wyraz silniej związany

z poprzednim, niż z następnym, ~~tworząc [illegible]~~ powoduje naturalną skłonność do proporcjonalnego pogłębienia bezpośrednio następującego rozdziału syntaktycznego.

„Jest nieco-śmiałą // twarz / przeciwko krwawemu..." (XIX)

„Nigdy takowych // mąk / nie ucierpiało (LX)

„Pomocą twą nogi

Moje / nie zstąpią // z twojej świętej drogi..." (X)

Taka pauza wtórna może być zniwelowana działaniem przekładni, wyrazy bowiem rozstawione ciągną ku sobie:

„Kamień, płomienia // gwałtem siarczystego..." (XVIII)

„Obleczon z szczerego // złota ubiorem ... (VIII)

„Przy nim Cypryda // i wojny pustego

Spokojne dziecka..." (XLI)

Tu inwersja osłabia pauzę międzywierszową i zarazem uniemożliwia zdłużenie pauzy po wyrazie „spokojne". Kiedyindziej, gdy przekładnia rozrzuca ciągące ku sobie wyrazy na dużą odległość, będzie ona czynnikiem, współtworzącym rozdzielność wiersza, czyli pogłębiającym pauzy międzywyrazowe wogóle i wierszowe w szczególności:

„A ja, co dalej, // lepiej cień głębokiej

Błędów mych widzę..." — pogłębienie pauzy międzywyrazowej;

„A chciwa może // odejść / rozkosz nędzą

Śmierć ..." — pogłębienie pauzy międzywierszowej.

W ten sposób odległy przez pauzę wierszową przy przeciągnięciu syntaktycznem wyraz prawie zawsze mniej lub więcej się wyodrębnia. Oczywiście roli słabych wyodrębnień tego rodzaju niemożna przeceniać. Ale wtedy, gdy tego wymaga ogólny charakter utworu, t.j. gdy nawet bardzo słabe wyodrębnienia znajdą się w sąsiedztwie wielu podobnych wyodrębnień silniejszych – wtedy i słabe się uwydatniają.
Tak jest w pieśni I „na psalm Dawidów XIX" (VIII) Szarzyńskiego.
W pieśni tej w budowie zdań ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ujawnia się już skłonność do wyosabniania ze zdań małych cząstek jedno- do trzygłoskowych.
I tak:

„Narodzie, głupią mądrością chlubiący...
Poznasz, że mądrym, że jest wiekuistym...
Które, gdy z tła powstawa swojego...
Kto się, gdy nieba chmura nie zakrywa...
... obleczon z szczytnego
Złota ubiorem, a wieniec, z kamieni
Kosztownych sprawion..."

W tem wyodrębnianiu z dłuższych wyporzędzeń drobnych cząstek, zwłaszcza ~~[illegible]~~ dwu- i jednozgłoskowych, zuwzględnie współdziałają ~~[illegible]~~ szczególnie w części I utworu, pauzy wierszowe:

Mnóstwem gwiazd świecących niebo ozdobion...
Obacz,
Poznasz, że mądrym, że jest wiekuistym
Pan, co ma pałac...

I mocną wodą // zniósł z ziemnej ciężkości...
W pewne godziny // dzień – nocy ciemności,
W pewne godziny // noc, zstępuje dniom...
Że mądrość Pańska, // że moc niezmierzona
Wiecznie ją rządzi, // wola; a po wielkim
Świecie jej słynny // głos i uszom wszelkim...
Albo gdy światłem // uderzy nas w oczy
Słońce, ...
Od wschodu biegąc // aż tam, gdzie pozostawa...
I co jest kolwiek // tu, na niskiej ziemi...

W drugiej części utworu: „twą chwałą, której nie naruszy
Starość, co zębem stalnym wszystko kruszy.
Które są słodsze // nad miód i nad złoty...
Wiedząc nagrodą // którąś ty zgotował
Każdemu, stale // kto ich będzie chował.

Przez analogię do innych pośredniówskich jednozgłoskowców wyodrębnionych, jesteśmy skłonni do ~~takiej~~ wyodrębniającej interpretacji i takich wierszy w niemu I, jak

Obaz, a zmysły // widy oświeć zaćmione...
Że nie trafunkiem // świat stanął przygodnym...

choć składnia nie wymaga tu pauzy po widy i świat. Nie należy zapominać, że jak zgodna z rozstrukturowaniem syntaktycznem pauza wierszowa nietylko dzieli wiersz ale je też łączy, tak i przeciągnięcie syntaktyczne, w pewnych warunkach wiersze raczej drobiąc, w innych je raczej łączy, tam mianowicie, gdzie nie wywołuje jaskrawiej wyodrębniających się drobnych

częstek i luźno spaja dłuższy okres, wypowiedziany na przestrzeni często i kilkowierszowej; np.

Jak mię na wieki, prócz trudności wielkiej
Ów porbawisz bezbożności wielkiej...
Bo w każdym kącie świata mieszkanego
Niemasz narodu tak zprzemie grubego,
By wżdy nie bacył, iże prawo rządzi
Nieznyhne niebem, bo nigdy nie błądzi.
Nieba machina tak zgodnie sprawiona,
Że mądrość pańska, że moc nieskończona
Wiecznie jó rządzi, woła;

Jeśli, ~~po raz~~ jak w ostatnim przykładzie, po takiem zwartem, długiem wyrażeniu następuje bardzo krótkie w postaci wyodrębnionego dwuzgłoskowca — to wytwarza się kontrast jaskrawy.

Bogate rozsianie wśród wypowiedzeń bądź średniej miary, bądź długich — wyodrębnionych częstek bardzo krótkich wytwarza w pieśni I nietylko szereg kontrastów, ale i pewien ład rytmiczny, luźno-rytmiczną wymianę wypowiedzeń długich i krótkich. Skoro zauważamy to zwłaszcza w pierwszej części utworu, ustalamy związek między tą, opartą na powtarzalności kontrastów, kombinacją rytmiczną, a uczuciowem zabarwieniem treści — uczuciem kontrastu wobec myśli o stworzeniu i Twórcy,[1] o całości dzieła Bożego.

[1] Taka interpretacja rytmu pieśni I jest może zgodna z wyrzuceniem Falińskiego, gdy on mówi, że Naszyńskiego „gorzkości" ~~[illegible]~~ mówi i sprawia, że z psalmów tworzą się „błyskawiczne hymny".

Strofka 10-a służyła za przejście do drugiej części pieśni (zastanawiającej się nad nadaniem człowiekowi prawem moralnem), wyosabnia się z całości utworu przez specjalną kombinację rytmiczną. Mianowicie, gdy w pierwszym i ostatnim wierszach tej strofki zachodzi zgodność między rozczłonkowaniem syntaktycznem a pauzami wierszowemi, w dwuch środkowych wierszach wypadzb-niamy pośredniówkowy jednozgłoskowiec, czyli następuje upodobnienie dwuch wewnętrznych wierszy strofki w odróżnieniu od podobnych między sobą dwuch ramowych, według wzoru 5+6, 5+1+5, 5+1+5, 5+6.

„Ale porządek || na wysokiem niebie
Nie tak patrzących || myśl | ciągnie do siebie,
Jak zakon, Panie || twój | ku przystojności
Nakłania zmysły || i pruje chciwości."

Wytwarza się pewne bardzo regularne falowanie rytmiczne – uczucia się równoważą.

Nieco podobne przykłady w zakończeniach sonetów:

„Niestałe dobra. || O, stokroć szczęśliwy,
Który tych cieniów || wczas zna kształt prawdziwy." (s. I (a))

„O Święty Panie, || daj, niech i my mamy
To, co mieć każesz || i tobie oddamy." (s. II (b))

Schemat 7+5, 4+[3+4]+2, 4+[3+4]+2, 7+5:

„Mając umysł stateczny || czynić co należy,
Niech moja łódź, gdzie pędzi || wola Boża, bieży
I przy brzegu, który mi || Bóg naznaczył, stanie,
Jeśli nie jest bezpieczne || ludzkie żeglowanie." (XXII)

Schemat 4+[1+2+1]+5, 4+[1+1+1]+6: (mniej pewna interpretacja)

„Przeto proszę: ty, któryś // jest Obrońcą w boju,
Nie odwracaj dość się nam, // zbawiemy pokoju.

Szereg powyższy przykładów wykazuje pewną trójdzielność niektórych wierszy Krasińskiego. Trójdzielność w innych utworach Krasińskiego podkreślił prof. Łoś[1], wykazując, że w utworze XV składającym się z trzynastozgłoskowców, 14 wierszy, na ogólną liczbę 20-u, rozkłada się na 3 ertony: 4+3+6 i tak samo dzielą się wiersze w utworze LXII z wyjątkiem wiersza pierwszego.

Schemat 4+3+6:

„Wichurzta/mgłowie/Boże niezmierzony,
Który wszystko/poruszasz/nie będąc wzruszony"

Łoś zapytuje, czy to „dążenie do wzmocnienia jednostajności rytmu w wierszach równorytmicznych" (XV) nie było może „mimowolnem przystosowaniem wiersza polskiego do dźwięczących w uszach ówczesnych poetów stóp klasycznego wiersza metrycznego"?

Gdy Krasiński tłomaczył z Marjalisa frankę o Agatokleie, najpewniej świadomie upodabniał wiersz polski do klasycznego, co się uwydatnia przy porównaniu dwóch redakcyj tej frankі.

Kiedy indziej fakt ujednostajniania rytmu w wierszach równorytmicznych trzeba tłomaczyć, w związku z powiedzianem wyżej, nie li-tylko zewnętrzną przyczyną ostuchania się poety z wierszem klasycznym, lecz przedewszystkiem przyczyną wewnętrzną, pewnym stanem nerwowym poety.

[1] J. Łoś, Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju, Warszawa. b.d. str. 106.

W pieśni na psalm LII (IX), pisanej bezśredniówkowym ośmiogłosowcem, zaznacza się dążność Kazimierskiego do wprowadzenia ściślejszego ładu rytmicznego w tem, że poeta stara się ujednostajnić rozłożenie akcentów w wierszach ze sobą rymujących. To staranie ujawnia się gdy porównamy dwie redakcje, wcześniejszą i późniejszą tej pieśni.

W redakcji I (pierwszej):

Ná to pátrze, sprawiedliwy
A iż dle zginął złośliwy

Ja, jáko drzewo oliwy
W ogródzie Páńskiem sadzony,
Kwitnąć będę, niezgłiwy,
W nadziei z nieba obrony.

W redakcji II (drugiej):

Ná to pátrze, zkrzywdzony
A iż nágle zły skażony.

A ja drzewo jak oliwy,
W ogródzie Páńskim wszczepiony,
Kwitnąć będę, niezgłiwy,
W nadziei z nieba obrony.

W tej strofie całkowite upodobnienie nie nastąpiło nawet kosztem wprowadzenia bardzo nienaturalnej inwersji.

Przetoż cię Pan Bóg wyrzuci
Z pośrodka ludu wszystkiego
Dom twój aż z gruntu wywróci
I ciebie zetrze samego.

Przetoż cię Pan Bóg wyrzuci
Z pośrodka ludu swojego
Starszy cię na proch, wywróci
I dom twój z gruntu samego

W ostatnim przykładzie jest nietylko zaznaczenie ułomności poety do upodabniania wiersy, ale i kierunek,

w którym zmienia upodobnienie.

Mianowicie w wierszu trzecim red. II zjawia się wyrażenie na proch, które tu występuje zamiast wyrażenia red. I: z gruntu. Wyrażeniu z gruntu ma odpowiadać akcentacyjnie grupa Pan Bóg. Jeśli zatem, przy ~~[illegible]~~ ogólnej dążności do wyrównania różnic akcentowych w wierszach rymujących tego utworu, w red. II zjawia się na miejscu wyrażenia z gruntu wyrażenie na proch, to możemy przypuszczać, że pomiędzy wyrażeniem z gruntu z jednej strony, a wyrażeniami Pan Bóg i na proch z drugiej strony harzyński uwzględniał jakąś różnicę w interpretacji, natomiast że te dwa ostatnie wyrażenia wydawały mu się pod względem akcentowym upodobnione. Ta różnica i to ~~[illegible]~~ może wynikać tylko z potrzebnia akcentu na wyrazach Bóg i proch. Jednak wyraz Pan Bóg stanowi grupę bardzo zwartą i w interpretacji ogółu posiada ~~[illegible]~~ ustalony akcent grupowy – Pán Bóg. Co więcej, w obydwu wierszach przed omawianemi wyrażeniami przypada/ą dwie sylaby nieakcentowane, po których raczej należy spodziewać się akcentu, niż trzeciej nieakcentowanej – z powyższych względów może interpretacja Pán Bóg i ná próch będzie tu najtrzeźwiejsza, przyczem otrzymujemy bardzo potężny efekt uwydatnienia treści.

Zsumowanie powyższych wrażeń, wynieranych przez rytm poezji Harzyńskiego, daje rezultat następujący:
Harzyński ~~nie dążył dokładnie~~ nie naginał usilnie składni do schematu ~~rytmicznego~~ wierszowego, lecz na drodze kompromisu tych dwóch czynników, rozumiejących rozgrupowanie wyrazów, starał się osiągnąć pożądane rozestrukturowanie akcentacyjne. W późniejszej twórczości Harzyński przejawia silniejszą ~~[illegible]~~ potrzebę regularności rytmicznej, która znajduje wyraz w swoistych kombinacjach rytmicznych, oddziaływujących w tymże kierunku nastrojowo-uczuciowym, co treść utworu, w którym się znajdują. Te kombinacje są nietrwałe, wobec czego można mówić o tem, że Harzyński swobodnie ~~daje~~ wyrazia w rytmie swych poezyj ~~wyraz swoją [illegible]~~, ruchomieje.
Zdaje się, że charakter rytmiczny poezyj Kochanowskiego jest naogół bardziej jednolity. Kochanowski, bardziej niż Harzyński przystosowuje mowę do schematu wierszowego i zwłaszcza rzadziej naruszając zamknięcie wierszowe, nadaje naruszeniu schematu rytmicznego charakter wyjątków od reguły, które nie łamią ogólnego kontur utworu, gdy Harzyński wprowadza kombinacje rytmiczne, które czasem komplikują schemat wierszowy, nie przeciwdziałając jego wydatnieniu, lecz kiedyindziej wydatniając się kosztem wyrazistości schematu wierszowego (jak w części pieśni na ps. XII), a przytem się nietrwale i, będąc przyczyną swoistej harmonji na niewielkiej

przestrzeni utworu, powodują zarzucem fragmentaryczność poezji Krasińskiego. Rygoryzmowi Kochanowskiego przeciwstawia się „zgodne błędzenie" Krasińskiego.
U Kochanowskiego widzimy nadto skłonność do przegrupowania wypowiedzeń podobnych, u Krasińskiego zwraca się dążenie do zaciemnienia wypowiedzeń kontrastujących. Wreszcie u Kochanowskiego prawidłem jest rytm gładki, spokojny, u Krasińskiego rytm burzliwy — „zgodne spory", „spokojne wojny" rytmiczne. Rytm Krasińskiego nagina się do odzwierciadlenia niepokoju wewnętrznego, rozterki wewnętrznej poety.

Du Bellay dokładnie zdawał sobie sprawę z tego, że zapomocą swojej teorji nie usunął z drogi poety wszystkich trudności, że tylko zahaczył o niektóre problemy, dał tylko kilka wytycznych dla twórczości poetyckiej.[1] Lecz zdaje się, że dosyć się zasłużył przez to, że wskazał palcem drogę, po której winni iść poeci, nie wiodąc ich za rękę. Krasiński uzupełnił według swoich potrzeb szkielet, skonstruowany przez du Bellay, i, poruszywszy się nim, dał pełny, żywy, indywidualny organizm dzieła poetyckiego.
I jest to tem ciekawsze, że, choć ideałem du Bellay była doskonałość starożytnych klasyków, choć teorja jego była tym posiewem, który, padłszy na grunt duszy francuskiej, przyczynił się do wytworzenia pseudoklasycyzmu

[1] Villey cytuje zdanie H. Chamard: Après ses attaques contre les rimeurs de la vieille école, on était en droit d'attendre du réformateur un certain nombre de préceptes mûrement réfléchis, (Verte!)

clairement formulés, tout ensemble précis et pratiques. Mais la logique et la méthode ne sont pas, on le sait, les qualités maîtresses de la Défense". „C'est ici la partie la plus faible de cet art poétique." (H. Chamard Joachim du Bellay, Lille, 1900, pp. 132-133. Villey, Les sources italiennes, str. 102-103) Zdaniem Villey'a „czyż dzieła du Bellay'go, traktujące o języku i jego ozdobach „est d'une lamentable insuffisance". (tamże).

francuskiego, był du Bellay na tyle człowiekiem swojego czasu i na tyle ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ wielo stronnym, że, gdy ta jego nie razbyt szerogótowa poezja Francji na grunt ojczyzny Rzeczypospolitej, powstała w rezultacie poezja nieklasyczna, ale raczej barokowa, której nieporządek, kontrastowość, gwałtowność uczuć, dynamizm przeciwstawiają się znamionom poezji klasycznej - spokojowi, równości, jedności nastroju, naturalności. - W twórczości Rzeczypospolitej obserwujemy jedno z tych zjawisk, jakie składały się na powstanie baroku, który wszak nie był od początku uniezależnieniem formy od treści, lecz zrazu był zadosyćuczynieniem w formie nowym wymaganiom treści.

Zakończenie.

Garzyński a jego naśladowcy.

Garzyński nie minął bez echa. Niecała jego twórczość mogła oddziałać w równym stopniu: utwory późniejsze, objęte drukiem, znalazły się w lepszych warunkach co do możności oddziaływania, erotyki, które pozostały w rękopisie, nie były zapewne dostępne szerszemu ogółowi. Jednakże musiały się one znaleść w rękach Morstynów, bo ich echa odzywają się wyraźnie w erotykach Hieronima Morstyna[1], a potem także w poezjach Zbigniewa Morstyna. Zbigniew Morstyn wogóle wpatrywał się pilnie w dzieło poetyckie Garzyńskiego, przejmował jego zwroty, podzielał myśli, a w długim, starczym wierszu o wielkich sposobach życia i właściwem szczęściu (w Muzie domowej p.t. „Votum")[2] dał istny konspekt treści późnych utworów Garzyńskiego. Oblicze duchowe Garzyńskiego odbiło się tu, jak w zmatowanem zwierciadle.

---

1) Wnioskujemy tylko na podstawie wierszy Hieronima Morstyna, ogłoszonych drukiem przez M. Dynowską w rozprawie, ~~poś~~ poświęconej Sumarjusrowi. (ogłosz. w Pam. liter. 1910, rezz. III i IV). W związku z Garzyńskim należy rozważać ~~wi~~ wiersz S. 197 i zwłaszcza S. 207. „Znię Łozi i Amuri najczęściej powtarza się" wśród bogdanek Hier. Morstyna - mówi Dynowska.

2) W Wizydarzu poetyckim Trembeckiego wiersz ten ma № 665. Dalej należy tam więcej pod uwagę ~~№~~ 666, 667, 669, 672, 679, 715.

Silny impuls do rozwoju poezji psalmodjalnej w Polsce dał przedewszystkiem Psałterz Kochanowskiego, ale niemożna nieuwzględnić w procesie kształtowania się tej poezji wpływu Harryńskiego. ~~[illegible]~~ Harryński dał piękne próby twórczości w duchu psalmów bez ścisłego kontaktu z tekstem psalmów Dawida i w tym rodzaju utrzymuje się dalsza polska poezja psalmodjalna. Szereg szczegółowych podobieństw spotykamy między poezją Harryńskiego ~~[illegible]~~ a utworami Grabowieckiego,[1] ~~[illegible]~~

[1] U Grabowieckiego zwłaszcza zwraca uwagę w związku z Harryńskim son. II (Rymy duchowne XXV) spokrewniony z sonetem I (II) Harryńskiego. Ale należy być bardzo ostrożnym w badaniu wpływu Harryńskiego na Grabowieckiego, bo zawsze przedstawia się tu możliwość istnienia trzeciego utworu włoskiego, którym niezależnie od siebie posługiwaliby się ci dwaj poeci.

Zwrotu: „Cóż jest mój żywot, o Panie, inszego,
Jeśli nie obraz cienia nikczemnego?" (R.d. CLXIV)
trudno nie łączyć z pierwszą zwrotką son. II (III) Harryńskiego.

Karmanowskiego[1], Naborowskiego[2], ~~[illegible]~~
Są ślady studjów nad Harryńskim, ale niema spadkobiercy artyzmu Harryńskiego. Nie był nim Hieronim Morstyn, niewrażliwy na cichą wesołość i subtelny dowcip Harryńskiego. Nie był nim Zbigniew Morstyn, ani Karmanowski, ani nawet współczesny Harryńskiemu i najbliższy usposobieniem przetwórca Gabrjela Fiamma-Grabowiecki. Dąży on do poezji ucronej i liryczney, ale nie tak świadomie i nie tak konsekwentnie, jak Harryński. Jego niemordowana wielomówność powoduje rozbrat między formą i treścią, sprowadza obfitość słów pustych i zbytecznych, wytwarza mdłą retorykę tam, gdzie słabnie uczucie, pociąga za sobą pospolitość wielu słów i wyrażeń.

---

1) U Karmanowskiego zwracamy uwagę na ~~[illegible]~~ pieśń 8 (wizydarz Trembeckiego № 905), pieśń 9 (wiz. 906), pieśń 10 (wiz. 907)

2) U Naborowskiego – wierne w wizydarzu № 564 ~~[illegible]~~, 566, 574 – ten ostatni przedewszystkiem w związku z p. I Fragm. Kochanowskiego.

Spis rzeczy.

Wstęp. – Ogólny charakter i treść poezji Harzyńskiego.

Część I – Umiejętność naśladownictwa:
1. Harzyński a program poetyki Plejady
2. Pierwszy okres twórczości Harzyńskiego
3. Drugi okres twórczości Harzyńskiego

Część II – Umiejętność przystosowania formy do treści.
1. Uroczność mowy poetyckiej.
2. Ewolucja od form dowolnych do form liryczych.

Zakończenie. Harzyński a jego naśladowcy